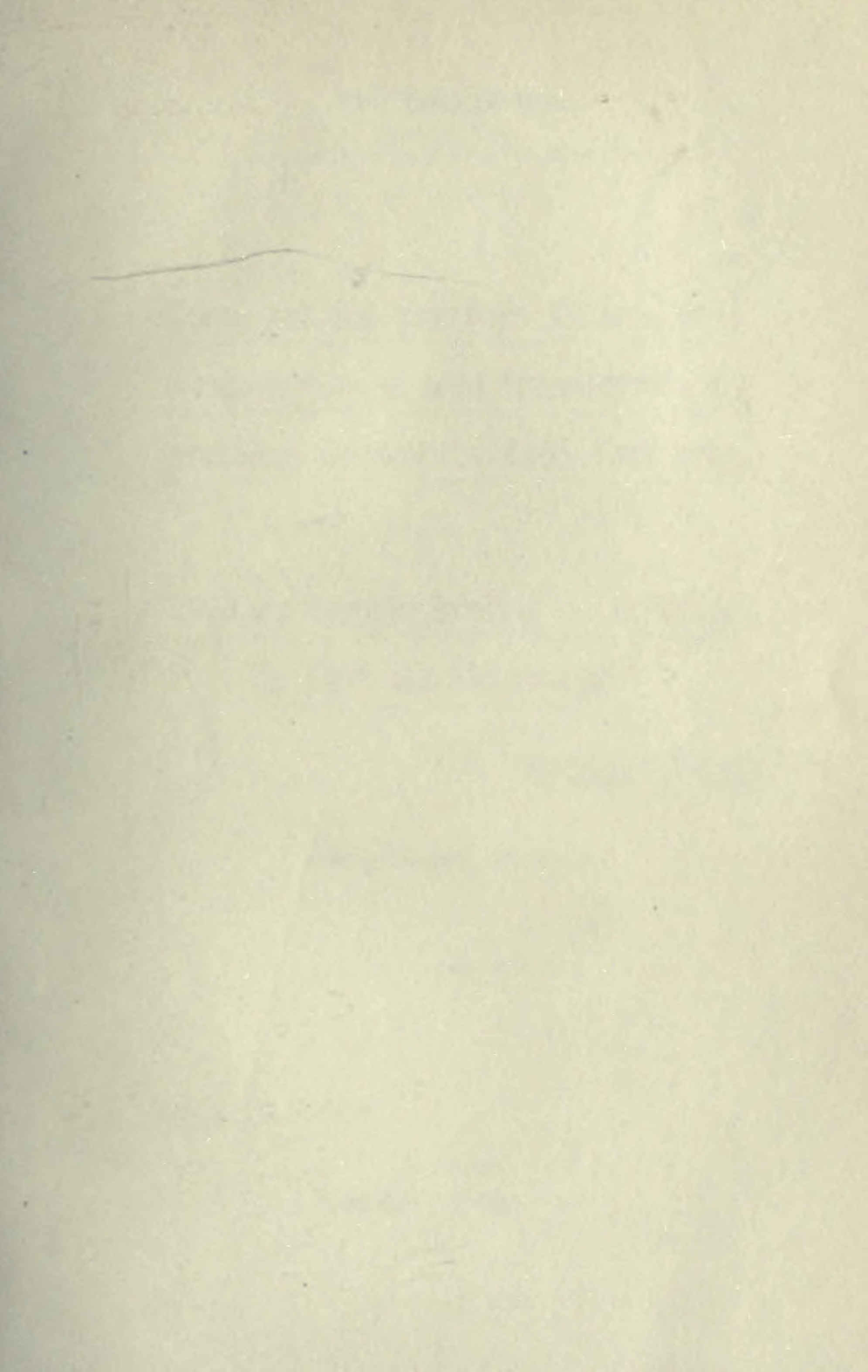

3 1761 07332195 2



W. DEONNA
Docteur ès lettres
Ancien membre étranger de l'Ecole française d'Athènes.

33

Comment les procédés inconscients d'expression se sont transformés en procédés conscients dans l'art grec.

Peut-on comparer l'Art de la Grèce à l'Art du Moyen-âge ?

Leçons professées à l'Université de Genève, les 26 Février, 16 et 19 Mars 1910.

Avec 16 figures hors-texte

GENÈVE
LIBRAIRIE GEORG & Cie
1910


UNIVERSITY OF TORONTO
APR 28 1970
LIBRARY

COMMENT LES PROCÉDÉS INCONSCIENTS D'EXPRESSION SE SONT TRANSFORMÉS EN PROCÉDÉS CONSCIENTS DANS L'ART GREC

Extrait d'une leçon sur la sculpture d'expression à l'époque hellénistique, prononcée à l'Université de Genève, le 26 février 1910.

Une des conquêtes du réalisme hellénistique, c'est la sculpture d'expression. Sans doute, nous l'avons vue naître dès le IVe siècle, où Scopas avait « donné une âme au marbre »[1], où Praxitèle avait « mêlé au marbre les passions de l'âme »[2]. Mais l'expression des têtes praxitéliennes est toujours la même : celle d'une demi-rêverie indifférente, d'un charme plein de douceur, d'une voluptueuse morbidesse[3]; l'expression qui anime les têtes scopasiques est toujours celle d'un pathétique un peu conventionnel, qui ne reflète pas des sentiments bien définis. Ces deux maîtres ont ouvert la voie à la sculpture pathétique, mais ce sont les artistes hellénistiques qui ont su développer les formules ébauchées par eux, et tirer d'elles les conséquences les plus raffinées[4].

On s'efforce maintenant de traduire dans la matière toute la gamme des sentiments humains[5]. Ce sera la douleur physique, celle de Philoctète « à la chevelure hérissée et inculte, à la peau rugueuse et desséchée, avec des larmes figées sous la paupière »[6]; ce sera la douleur morale, celle d'Ajax, dont « le sculpteur a dû partager la rage pour la représenter avec tant d'intensité »[7], ou celle

du vieux Centaure aiguillonné par Eros[8]. Ce sera la tristesse, sombre, mélancolique ou résignée ; ce sera la joie, celle des enfants qui jouent ou des Satyres rieurs ; ce sera l'hébétude de l'ivresse, celle de la vieille femme ivre de Munich. En un mot, il n'est plus de sentiments intimes dont on ne cherche la transcription.

Mais on va plus loin encore, et l'on s'ingénie à concilier dans un même visage des sentiments contraires. « Lorsque la main de Timomaque peignait la cruelle Médée, tiraillée entre sa jalousie et son amour maternel, il prit une peine infinie pour caractériser les deux sentiments dont l'un l'entraînait à la colère et l'autre à la pitié. Il a su rendre l'un et l'autre ; voyez son œuvre. Au milieu de ses menaces, elle pleure ; au milieu de sa pitié, sa passion l'entraîne »[9]. Dans une autre épigramme. « Iphigénie est furieuse, mais la vue d'Oreste la ramène au doux souvenir de son frère. C'est une prêtresse courroucée, et c'est une sœur qui revoit son frère : la pitié et la fureur se mêlent sur son visage »[10].

Cette recherche croissante de l'expression atteint aussi les dieux. Ils ont perdu la sérénité qu'ils avaient dans l'art de Phidias ; eux aussi sont en proie à toutes leurs passions déchaînées. Le réalisme hellénistique les a fait déchoir de l'Olympe, ils ne sont que des mortels qui souffrent ou se réjouissent.

Un voile de mélancolie est répandu sur le visage de l'Apollon Pourtalès[11] ; est-ce le délire musical qui l'inspire, ou pleure-t-il la mort d'Hyacinthe ?

* * *

Demandons-nous plutôt comment l'artiste est parvenu à rendre cette expression de tristesse, de manière qu'elle frappe à première vue celui qui contemple cette tête.

Elle résulte de la forme donnée aux yeux et aux sourcils. Ils ne sont pas placés horizontalement, mais l'angle externe de l'œil s'abaisse, et l'arcade sourcilière suit ce mouvement. L'artiste sait que chez les personnes plongées dans le chagrin ou dans un profond abattement, les yeux et les sourcils prennent cette direction. « Nous avons tous dans notre enfance, dit Darwin [12], contracté maintes fois nos muscles orbiculaires, sourciliers et pyramidaux, afin de protéger nos yeux, tout en poussant des cris, dans le chagrin et la douleur ; nos ancêtres ont agi de même avant nous pendant de longues générations, et quoiqu'avançant en âge, il nous devienne facile de retenir nos cris lorsque nous éprouvons quelque douleur, nous ne pouvons toujours vaincre l'effet d'une longue habitude et empêcher une légère contraction des muscles des sourcils. » C'est là un phénomène naturel bien connu des artistes, et l'on sait qu'il suffit, dans un dessin schématique de la figure humaine, de modifier la ligne des yeux, pour transformer une physionomie riante en une physionomie douloureuse. « Il est impossible en fait, dit Tœpffer, que mille personnes, que cent mille personnes qui rient, n'aient pas toutes les yeux, les narines, les coins de la bouche relevés à leurs extrémités, tout comme il est impossible en fait que cent mille, que deux cent mille personnes pleurent pitoyablement sans que leurs yeux, leurs narines, leurs coins de bouches, soient tombans à leurs extrémités » [13].

L'auteur de la tête d'Apollon, scrupuleux observateur de la nature, n'a eu garde de négliger ce détail d'expression.

* * *

Mais ne rencontrons-nous pas cette obliquité des yeux avant l'époque hellénistique? Bien au contraire, on la voit dans une quantité de monuments primitifs. Je mentionnerai : une tête néolithique, en argile, de Butmir [14]; une série de têtes de terre cuite d'Illyrie [15]; des vases à tête humaine de Troie [16]; un poignard anthropoïde de Chaumont [17]; la statue d'un roi élamite [18]; des monuments chaldéens [19]; une tête d'Hathor sur un vase chypriote [20]; des bronzes sardes [21]; des figurines de terre cuite minoennes [22]. Dans l'art grec archaïque, ce sont des terres cuites de Granmichele [23]; des masques de Gorgone [24]; des sculptures en poros de Mycènes [25]; les Kouros de Naucratis [26], de Rhodes [27], etc.

Cette même position de l'œil apparait dans l'art gallo-romain. On comprend aisément pourquoi. La représentation de la figure humaine était sans doute interdite en Gaule par la religion avant la conquête romaine, et « les Gaulois en étaient encore au point où étaient les habitants de la Grèce à l'époque que l'on appelle pélasgique, alors que les Dédalides ne leur avaient pas encore enseigné à représenter leurs divinités sous forme humaine » [28]. Quant l'artiste s'attaqua à ce problème, il dut nécessairement passer par les mêmes phases que les arts primitifs, et c'est ainsi que ces yeux aux angles externes abaissés que nous constations dans des terres cuites néolithiques, se retrouvent dans de nombreuses têtes gallo-romaines [29].

Dois-je encore citer des sculptures coptes?[30] ou des sculptures du moyen-âge où l'on retrouve les deux formes primitives de l'œil, c'est-à-dire l'angle externe tantôt abaissé, tantôt relevé[31]?

Cette liste d'exemples, qu'il serait facile d'allonger, suffit à prouver que cette inclinaison de l'œil est propre à tous les arts à leurs débuts, comme à tous les arts en décadence ou provinciaux qui, par l'incapacité des artistes, retournent involontairement aux procédés primitifs. Si la tête de Ghé, trouvée en Thessalie[32], offre ce même détail, bien qu'elle appartienne à une époque où l'art grec était depuis longtemps dégagé des entraves de l'archaïsme (IV-II[e] siècles), c'est que son auteur « était un praticien de dernière catégorie qui, par l'instruction technique, n'avait pas dépassé le niveau de ses lointains ancêtres du VI[e] siècle[33] ».

A cette époque, ce n'est donc pas encore un moyen d'expression, comme c'est le cas à l'âge hellénistique, et il ne faut pas y attacher plus d'importance qu'à l'obliquité en sens inverse, celle où les yeux, au lieu d'abaisser leurs angles externes, les relèvent. Cette dernière forme est aussi naturelle, aussi involontaire à ses origines que la première[34]; on la rencontre aussi bien dans des têtes préhistoriques[35], chaldéennes[36], mycéniennes[37], du moyen-âge[38], que dans l'archaïsme grec. Toutes deux naissent spontanément, car, placer les yeux obliques dans un sens ou dans l'autre, parait plus facile à l'artiste maladroit des âges reculés que de les placer suivant une ligne horizontale[39]. Souvent aussi, la matière qu'il travaille lui suggère l'idée de cette obliquité : si la tête préhistorique sculptée sur un oursin pétrifié a des yeux aux

coins externes relevés, c'est que l'artiste les a dessinés en suivant les lignes naturellement obliques formées par les rangées à peu près parallèles des points de l'animal [40]; si la tête de Rochebertier [41] a bouche et yeux aux coins très relevés, c'est que la forme du bois de renne employé pour la gravure et sa texture fibreuse conduisait l'outil de l'ouvrier sans que celui-ci s'en doutât. Du reste, l'ouvrier primitif n'attache aucune importance à la position de l'œil ; il le place trop haut ou trop bas, trop en avant ou trop en arrière, aussi bien qu'il en incline ou en relève les extrémités. Il suffit qu'il soit là; on ne voit pas encore en lui un moyen d'expression [42].

Si l'on voit bientôt la représentation des yeux aux angles externes levés s'imposer comme une mode, une pure affectation d'élégance, et s'accompagner du sourire qui retrousse les coins de la bouche, dans l'art grec archaïque, comme dans la sculpture chaldéenne [43] — il est inutile que j'insiste sur ce point bien connu [44] — on remarque en revanche la disparition des yeux abaissés dans le sens opposé, pour longtemps, jusqu'au moment où le sculpteur hellénistique, voyant que la nature, dans certains cas, donne aux yeux humains cette apparence, retrouva sous son ciseau cette forme primitive née des seules difficultés techniques, et en fit un moyen d'exprimer la tristesse, la douleur [45].

* * *

Voici une tête d'Apollon trouvée dans les Thermes de Caracalla, l'Apollon Castellani [46]. Elle est apparentée de très près à l'Apollon Pourtalès, mais l'expression en est





Le sourire archaïque.

Fig. 1-2. — Kouros de Volomandra. DEONNA, *op. cit.*, p. 137, fig. 12.

encore plus intense. Les yeux ne nous apprennent rien de nouveau, puisqu'ils ont la même direction que précédemment. Regardons plutôt la bouche, que nous avons passée sous silence en parlant de la tête Pourtalès, parce qu'elle y est légèrement restaurée. Les commissures en sont abaissées d'une manière sensible. C'est là un détail saisi sur le vif, puisque dans la douleur et le chagrin la bouche s'affaisse tout comme les yeux [47].

Procédons comme pour la tête Pourtalès, et recherchons dans l'art antérieur des exemples de cette forme de la bouche. C'est celle de plusieurs des têtes que nous avons citées plus haut : l'artiste a voulu rétablir l'équilibre entre les yeux abaissés et la bouche, tout comme son confrère qui relevait les coins des yeux a relevé aussi les coins de la bouche et l'a fait sourire [48]. Mais cette bouche tombante qui paraît triste, n'est pas plus expressive alors que les yeux aux extrémités baissées, puisqu'elle résulte comme eux du travail tout mécanique, involontaire de l'ouvrier. N'en est-il pas de même au début du Ve siècle où les lèvres des statues ne sourient plus, mais ont un air de tristesse et de bouderie? On aurait tort de croire que l'artiste a cherché à traduire des sentiments nouveaux, en modelant cette bouche boudeuse, aux coins affaissés. Il est arrivé à cette forme uniquement en voulant réagir contre la vieille convention du sourire. « N'est-ce pas que le sculpteur, attentif à réagir contre une convention qui tendait la bouche en arc et plissait la chair des joues, ne s'est point borné à détendre l'arc de la bouche, et l'a quasi retendu à l'inverse? N'est-ce pas que, soucieux de ne plus relever, si peu que ce fût, les coins des lèvres, il les a un peu trop abaissés? Bref, dans le dessin de la bouche autant que dans celui de

l'œil, il aurait été un peu au-delà de son but, et il se serait imposé à lui-même la nécessité, pour l'avenir, de faire un pas en arrière »[49].

Ici encore, il s'agit d'une forme qui, inexpressive dans l'art antérieur, est devenue expressive, voulue, à l'époque hellénistique, parce qu'elle correspond à un détail naturel.

* * *

La tristesse des Apollons Pourtalès et Castellani s'adoucit dans la Melpomène du Vatican[50] : « c'est un singulier mélange de tristesse douce et de bienveillance souriante... C'est bien cet « air de sphinx » dont on a tant parlé à propos de la Joconde de Léonard de Vinci, et qu'« aucune tête antique ne présente au même degré que celle-là »[51].

D'où provient cette expression de « mystère léonardesque »[52] ? La bouche, légèrement entr'ouverte, relève à peine ses coins, et cela fait errer un sourire atténué sur les lèvres. Les yeux ne sont que peu ouverts, allongés, avec des paupières supérieures lourdes qui recouvrent en partie le globe oculaire, et le regard « en coulisse » en devient voilé et mélancolique.

Regardez d'autre part cette tête de Coré de l'Acropole[53]. « La bouche sourit d'un sourire léger, que l'on sent plutôt qu'on ne le voit, qui reste flottant sur les lèvres, qui ne fait qu'éclairer la physionomie sans l'épanouir, et ce sourire tout intérieur est en complète harmonie avec le calme modeste des yeux baissés, à demi voilés par les paupières »[54]. Cette description de M. Lechat ne s'applique-t-elle pas aussi bien à la Melpomène du Vatican qu'à la Coré de l'Acropole ? N'est-ce

pas, chez toutes deux, ce même « doux sourire errant, à la fois candide et fin, et imperceptiblement attristé » [55] ? et M. Klein n'a-t-il pas invoqué le souvenir de la Joconde à propos de cette Coré [56], comme M. Reinach le faisait à propos de la statue du Vatican ?

Même bouche à peine souriante, contrastant avec la mélancolie de ces yeux languissants, aux paupières lourdes. Ne sont-ce pas déjà les longs yeux mi-clos des Vierges des XIVe et XVe siècles [57], les yeux des statues de Nanni di Banco, au regard las, mélancolique et quelque peu dédaigneux [58], ou le sourire infiniment pensif et triste des Vierges et Vénus de Botticelli ? [59]

A des siècles de distance, les artistes se sont rencontrés. Mais celui du VIe siècle n'a pas cherché cette expression qui nous charme aujourd'hui, il l'a rencontrée inopinément sous son ciseau. « Ayant à sculpter une figure féminine, il a fait de son mieux, cela est sûr, pour lui donner l'apparence de la vie ; mais je doute fort, dit M. Lechat [60], qu'il ait choisi pour elle telle façon de vivre plutôt que telle autre, qu'il ait vu avec netteté quelle nuance morale devaient exprimer ses traits, en un mot, qu'il y ait à cette enveloppe de marbre des dessous psychologiques ». Mais le maître hellénistique, lui, en possession d'un art parfaitement sûr de lui-même, épris de réalisme, et scrutant avec une curiosité passionnée les sentiments intimes les plus délicats, a consciemment répandu sur le visage de son œuvre cette expression de bienveillance mélancolique.

* * *

Nous pouvons, grâce aux trois exemples précédents, dégager de l'ensemble de ces faits une loi artistique, que

nous formulerons de la sorte : « *Les procédés d'expression, nés inconsciemment sous la main de l'artiste primitif qui n'en comprend pas la valeur, se retrouvent, à une époque plus avancée de l'art, cherchés d'une manière consciente par l'artiste qui étudie attentivement la réalité.* »

* * *

Je n'insisterai pas sur certains points bien connus déjà. C'est le *sourire* : à l'origine il résulte uniquement de l'inhabileté technique de l'artiste, et ne devient intentionnel que dans la suite [61]. C'est la *nudité* : dans l'art primitif il ne faut y voir qu'une convention ne répondant nullement à la réalité, mais trahissant l'impuissance de l'artiste à rendre le vêtement; plus tard, elle devient voulue, consciente d'elle-même, parce qu'elle donne à la figure virile un caractère impersonnel, idéal [62]. C'est la *draperie transparente* : l'artiste primitif veut figurer le vêtement, imitant en cela la réalité, mais, d'autre part, il ne peut se résoudre à sacrifier le moindre détail du corps humain ; aussi en arrive-t-il à indiquer à la fois le vêtement et la nudité, sans que le premier, comme il serait naturel, ne voile rien de la seconde [63]; plus tard, cette draperie translucide, née de l'incapacité technique de l'ouvrier primitif, est recherchée par le sculpteur et le peintre comme un élément de beauté propre à faire valoir le corps. C'est l'*asymétrie* des diverses parties du visage : dans l'art archaïque, ce détail, qui est fréquent, est involontaire [64], et il est inexact de voir en lui, comme l'ont fait certains, l'affirmation de « la tendance réaliste du génie du sculpteur » [65]; mais cela devient vrai quand il s'agit d'œuvres plus récentes [66], où

le réalisme qui envahit la plastique se trahit par le rendu intentionnel de l'asymétrie que présentent naturellement les traits de la figure humaine [67].

* * *

Mais voici d'autres détails qui ont été moins remarqués, et qui confirment eux aussi la loi que nous avons formulée.

On constate que certaines figures primitives *penchent fortement en arrière*, d'une façon tout à fait irréelle, telles des idoles des Cyclades [68], ou des figurines préhistoriques en argile de Cucuteni, en Roumanie [69]. L'art minoen offre de fréquents exemples de cette attitude insolite, et l'on a souvent remarqué dans ses produits la prédilection des artistes à cambrer et à renverser le corps en arrière : voyez le porteur de rhyton sur une des fresques de Cnossos, ou bien, dans la plastique en ronde-bosse, une petite figurine masculine en bronze de Berlin [70]; cela devient même ridicule sur un vase chypriote de style mycénien [71].

C'est un trait de l'esthétique crétoise, et l'on a eu parfois le tort d'y reconnaitre un caractère ethnographique de la race minoenne [72]. C'est bien plutôt l'effet d'une tendance générale de l'art primitif à renverser le corps humain en arrière, puisque nous le constatons ailleurs qu'en Crète.

Car de cette attitude penchée nous avons encore d'autres exemples. Dans l'art grec archaïque, c'est la statue masculine drapée, découverte à Samos en 1906 [73] ; c'est le Kouros de Naucratis, un des plus anciens de la série [74], ce sont des Corés, des figurines dites « samiennes » [75], etc.

Avec le temps, cette position atténue ce qu'elle avait d'exagéré, mais, bien que le corps se rapproche de la verticale, on en trouve encore des traces jusque dans le Ve siècle, entre autres dans l'éphèbe Sciarra [76], dans l'Aurige de Delphes [77], et chez les peintres de vases à figures rouges, où Brygos et Hiéron aiment à montrer des corps rejetés en arrière [78].

Est-ce voulu à l'origine? Lange [79] remarque l'attitude rigide, le port altier de la tête, dans les statues des arts des monarchies orientales ; il se demande si cela ne veut pas exprimer l'orgueil, la vanité des personnages représentés, ou s'il n'y faut voir qu'un procédé technique.

Cette dernière opinion me paraît la plus vraisemblable. Jetons un coup d'œil sur les dessins des enfants que l'on peut en bien des points comparer aux produits des arts primitifs. L'enfant ne semble avoir qu'une idée très imparfaite de la verticale, ses maisons sont ivres, ses animaux tombent à la renverse [80], et ses personnages, vus de profil, « sont souvent penchés comme s'ils allaient tomber en arrière » [81].

Il en est de même dans l'art archaïque. Kalkmann, en étudiant les figures en mouvement dans l'archaïsme grec, a fait observer avec raison que chez elles le centre de gravité est placée tout d'abord très en arrière, que peu à peu il se déplace en avant ; que beaucoup de personnages courants semblent tomber en arrière, tout en tenant une jambe levée, comme suspendue en l'air [82].

Nous verrons donc dans cette attitude du corps incliné en arrière l'effet involontaire d'un phénomène général à l'art primitif.

Il est devenu voulu dans la suite, et déjà l'art minoen a trouvé en lui un procédé commode pour accentuer l'élégance de ses figures. Mais il ne correspond pas encore à une observation précise de la nature : ce n'est qu'une convention, rien de plus.

Cependant, nous savons que l'orgueilleux manifeste le sentiment de sa supériorité en redressant le corps et la tête, en se cambrant, en faisant saillir sa poitrine, en rejetant le torse en arrière [63]. Nous ne nous étonnerons donc pas de retrouver cette attitude inconsciente de l'art primitif appliquée à l'expression de la jactance, de l'emphase, dans un art plus avancé [64].

C'est bien ce que nous voyons dans le Poseidon de Milo [65], à l'attitude emphatique et déclamatoire, qui se redresse, penche le torse en arrière, et semble dire : me voilà, admirez-moi !

Ne retrouverons-nous du reste pas la même attitude affectée dans certaines œuvres des XIVe et XVe siècles ? c'est Jésus, sur le retable de Conrad Witz, à Genève, qui marche au bord du lac, tout penché en arrière [66] ; c'est saint Louis, dans les fresques de Bruges [67] ; ce sont des dames qui, dans cette attitude imposée par la mode d'alors, ont parfois l'air, à tort, d'être enceintes [68].

* * *

Les idoles des Cyclades portent la *tête levée en l'air*, face au ciel ; c'est ce que l'on a appelé la tête « levée à l'égéenne » [69]. On a voulu expliquer cette position du chef par les nécessités mêmes de la taille du marbre [70]. L'explication serait valable — et encore — si ce détail

n'apparaissait que dans les figurines de cette matière. Mais ne voilà-t-il pas qu'on le rencontre aussi dans les terres cuites, et non seulement en Grèce, mais partout dans les arts primitifs ? En veut-on des preuves ? Sur une peinture préhistorique d'Espagne, la tête d'un personnage forme un angle droit avec son corps [91]. Ce sont des statuettes de l'Egypte primitive [92], des figurines néolithiques en terre cuite de Serbie [93], d'Illyrie [94], de Thrace [95]. Dans l'art égéen, c'est, entre autres, la statuette de bronze que j'ai citée plus haut à propos du torse renversé en arrière. Ce sont les figures béotiennes en forme de cloche [96], ou les plus anciennes canopes étrusques [97]. N'en reste-t-il du reste pas des traces dans l'art du VI[e] siècle, et la tête n'est-elle pas encore quelque peu relevée dans le Kouros de Naucratis [98], dans un torse de Délos [99], dans une tête en terre cuite d'Argos [100], sur un relief avec un sphinx [101] ?

Il est inutile de multiplier les exemples. Nous voyons déjà que c'est une attitude toute spontanée, un phénomène général qui, tout comme le précédent, va en s'atténuant avec le temps [102], et qui n'exprime nullement un sentiment spécial.

De bonne heure cependant, ce schéma primitif disparait, et la tête se meut plus librement. Si la majorité des statues du VI[e] regardent droit devant elles, il y en a quelques-unes qui inclinent légèrement la tête, tels les « Apollons » de Milo [103] et du Ptoion [104]. Avec la rupture de la frontalité, cette inclinaison peut se compliquer d'une légère torsion sur une des épaules, comme c'est le cas pour l'éphèbe de l'Acropole, l'éphèbe Somzée [105], etc. Et bientôt cela devient dans la sculpture du V[e] siècle un

procédé. C'est cette pose de la tête qui fait un des charmes des stèles attiques [106] et de la frise du Parthénon, où les éphèbes penchent leur tête pensive et grave. Il en résulte une impression de calme, de recueillement, parfois même de tristesse, et l'on songe à la Déméter douloureuse, de l'hyme homérique, « fixant à terre ses beaux yeux » [107].

La céramique, qui est toujours en avance sur la sculpture, connaît déjà à cette époque les têtes rejetées en arrière. C'est un motif favori de Brygos [108] et d'autres maitres de ce temps. Peut-être faut-il reconnaître là l'influence de Cimon de Cléonées, qui passait pour avoir inventé, entre autres attitudes nouvelles, le visage levé pour regarder en l'air, ou courbé vers la terre. Mais dans la plastique, les visages s'inclinent plus qu'ils ne se lèvent. L'Eros de Saint-Pétersbourg [109] lève il est vrai sa tête mutine, mais il ne veut point par là exprimer les sentiments de son âme, il regarde plutôt l'Aphrodite avec laquelle il pouvait être groupé [110], tout comme Aphrodite qui naît sur le relief du trône Ludivise regarde les Heures qui la reçoivent au sortir de la mer [111].

L'artiste du Ve siècle incline la tête de ses personnages dans les statues et les reliefs, et cette attitude de soumission, de recueillement, exprime bien l'idéal de ce temps, si pur et si austère, où l'homme ne s'enorgueillit pas, mais s'incline devant la divinité.

Au IVe siècle, Praxitèle se rattache à la tradition du Ve siècle [112]: ses éphèbes, ses femmes inclinent la tête dans une rêverie sentimentale, et en ce point, comme en tant d'autres, il se révèle le continuateur de l'art attique.

Mais Scopas préfère l'attitude opposée, il rejette en arrière la tête de ses personnages. L'Eros de Lysippe bande son arc la tête haute [114], et l'Agias de Delphes regarde fièrement le ciel [114]. Les portraits d'Alexandre nous le montrent « la face tournée vers le ciel, comme lui-même Alexandre avait accoutumé de regarder » [115]. A mesure que décroît l'idéalisme du Ve siècle, à mesure que les dieux descendent du ciel sur la terre, les mortels lèvent la tête, et regardent le ciel avec audace.

A l'époque hellénistique, cette tendance s'accentue de plus en plus. Non seulement les mortels regardent le ciel d'un air de défi, et semblent dire, comme l'Alexandre à la lance de Lysippe : « Pour toi, retiens le ciel, car la terre est pour moi » [116], mais les dieux eux-mêmes, qui ne sont plus que des mortels, subissent la contagion. On a observé avec raison que c'est un contre-sens pour des divinités que de regarder le ciel où elles demeurent, et de sembler l'implorer [117]. Jadis les statues de culte dirigeaient leurs regards droit devant elles [118] ; maintenant le Poseidon de Milo, l'Asklépios du Pirée, Hélios, l'Athéna scopasique de Florence, l'Artémis Warocqué, lèvent leurs regards au ciel d'où le scepticisme les a fait tomber.

On s'est demandé si le type plastique d'Alexandre n'avait pas contribué à propager cette attitude nouvelle qui devient de mode chez les hellénistiques. Cette explication est insuffisante, puisque déjà les œuvres scopasiques ont ce port de tête. Il est plus simple de croire que les artistes ont donné cette attitude à Alexandre pour les mêmes motifs qu'aux dieux, parce qu'elle leur semblait exprimer parfaitement leur idéal nouveau [119].

Une fois de plus, nous constatons que l'art est re-

tourné à une vieille formule. Les idoles égéennes levaient leur face d'une manière inconsciente ; maintenant les statues regardent le ciel volontairement, pour exprimer leurs sentiments intimes.

* * *

Nous avons donc trouvé dans ces divers exemples l'application de cette loi générale que je vous ai énoncée il y a un moment.

Mais on peut en tirer un enseignement de plus. A voir que l'artiste aux origines a créé, inconsciemment et sans y attacher aucune importance, des moyens d'expression qui seront repris plus tard dans un but conscient, on peut se demander si l'on ne prête pas souvent aux vieux ouvriers des intentions qu'ils n'ont jamais eues.

L'erreur a été commise plus d'une fois. Fea, dans son commentaire de l'Histoire de l'Art de Winckelmann [120], ne pensait-il pas que chez les Egyptiens « la forme des yeux plats et trop allongés d'un si grand nombre de leurs figures doit être attribuée au mal d'yeux auquel ce peuple était généralement sujet » ? N'a-t-on pas cru d'une manière analogue que l'obliquité des yeux des statues archaïques était un caractère ethnographique, erreur contre laquelle M. Heuzey a eu le mérite de réagir [121] ? L'oreille trop haute, que l'on sait être un défaut commun à tous les archaïsmes, a été considérée par Winckelmann [122], et par bien d'autres après lui, comme un trait de race [123]. N'a-t-on pas dit la même chose de la taille mince jusqu'à l'exagération des œuvres minoennes et de leurs torses renversés en arrière, détails que nous avons vus être généraux, et non point propres à tel ou tel

art [124] ? Car c'est une erreur fréquente et un procédé familier aux archéologues que de vouloir reconnaître dans les œuvres primitives des copies fidèles d'une race, alors que la plupart du temps ces soi-disant traits ethnographiques ne proviennent que de la maladresse de l'ouvrier ou de conventions particulières aux arts en enfance. Aussi ne puis-je accorder qu'une confiance très limitée dans les dires de ces savants qui reconnaissent dans les terres cuites de Phaestos les caractères de la race minoenne [125], ou dans le « vase aux moissonneurs » les types de deux races différentes [126], qui déduisent des ivoires de Brassempouy des considérations ethnographiques [127], ou s'efforcent de reconstituer les types des Egyptiens préhistoriques d'après les statuettes de Hiéraconpolis ou de Naquada [128]. Je hausse les épaules en lisant des affirmations telles que celle-ci : « aussitôt qu'un peuple primitif arrive à la représentation de la figure humaine, l'art devient un miroir fidèle des caractères ethnographiques de ce peuple [129], et je préfère répéter les paroles pleines de bon sens de M. Heuzey : « Ce n'est qu'avec une extrême réserve que l'on peut se hasarder à faire de l'ethnographie avec les types créés par la sculpture, surtout avec les types archaïques, soumis plus que tous les autres aux conventions d'écoles » [130] ; j'ajouterai : aux conventions générales des arts primitifs.

Je pourrais citer encore bien des exemples de ces intentions subtiles attribuées à tort aux imagiers primitifs, qui n'en avaient cure. L'oreille, que l'ouvrier, aux débuts de l'art, place presque perpendiculairement au crâne, «en contrevent », de manière que l'œil du spectateur n'en puisse perdre aucun détail [131], a paru à M. Capart, qui l'a rencontrée dans des ivoires préhistoriques d'Egypte [132],

une déformation intentionnelle. On s'est étonné jadis du réalisme des dits portraits archaïques, jusqu'à ce que M. Lechat ait montré que ces traits individuels ne résultaient pas d'un désir de l'artiste de reproduire la physionomie de son modèle, mais naissaient involontairement sous son ciseau [133].

M. Heuzey admire « la vieille école chaldéenne qui seule parmi les écoles archaïques a l'audace de s'attaquer du premier coup aux figures de face »; il y voit « une tentative hardie à laquelle l'art renoncera ensuite pendant de longs siècles, et nous ne la verrons plus reparaître dans la sculpture avant la frise du Parthénon [134] » C'est prêter aux Chaldéens des intentions de progrès qu'ils n'avaient pas, puisque nous savons au contraire que l'art commence partout, aussi bien chez les enfants, les primitifs modernes, que chez les anciens, par représenter de face le corps humain, et ne passe à la vue de de profil qu'après ce premier stade [135].

* * *

N'avons-nous donc pas des motifs sérieux de nous montrer sceptiques quand on vient nous parler de l'avance énorme de certains arts primitifs, qui ont abordé des problèmes abandonnés après eux pendant des siècles ? Dans un article ingénieux qu'il a consacré aux gobelets de Vaphio, Riegl [136] montre que l'artiste mycénien a résolu une quantité de données difficiles, d'une manière si habile qu'elle ne se retrouve qu'à une époque tardive de l'art grec : perspective savante, raccourcis osés, paysage, etc. C'est bien l'impression que l'on éprouve en présence de cet art minoen qui, « le plus

ancien, est cependant le plus près de nous par son amour de la vie et sa tendance réaliste »[137]. Que de fois n'a-t-on parlé du caractère moderne de cet art ? Cette impression est exacte. Mais il faut s'entendre. Provient-elle d'un effort voulu de l'artiste, ou bien n'est-elle qu'accidentelle, inconsciente ? Je crois que cette dernière opinion est la vraie.

On trouve, a-t-on dit, des effets de perspective déjà remarquables dans l'art minoen[138] : les personnages ne sont pas, comme dans l'art grec classique, sur un seul plan, mais sur plusieurs. Mais l'art primitif commence partout de la sorte. Dans les peintures préhistoriques, on voit déjà que les pieds des personnages ne reposent pas sur la même ligne, mais à des hauteurs différentes. Ce sont deux bisons : on dirait que l'artiste a voulu les mettre sur deux plans, le plus rapproché cachant en partie le plus éloigné[139]. Voici une ronde de femmes autour d'un homme nu : elles sont toutes à des plans différents[140]. Il en est de même dans les peintures des sauvages d'aujourd'hui, tels les Bushmens[141], ou dans les dessins des enfants. Cette perspective par superposition est aussi celle des monuments de l'Egypte préhistorique[142].

On parle de raccourcis osés : mais n'en trouve-t-on pas déjà dans l'art quaternaire[143] ? et ne venons-nous pas de constater que le raccourci de la tête et du corps vus de face s'impose au début de l'art pour disparaître ensuite pendant longtemps[144] ?

La représentation du paysage tient une beaucoup plus grande place aux origines que plus tard. C'est un fait bien connu sur lequel il est inutile d'insister[145].

Tous ces traits de naturalisme disparaissent ensuite.

et ce n'est que plus tard que l'art se reprend à reproduire des paysages, à étudier les raccourcis et la perspective.

Mais il ne faudrait pas pour cela admirer outre mesure les primitifs. Leur talent est tout à fait involontaire, et ils n'ont pas voulu davantage montrer des paysages, des raccourcis, des perspectives habiles, qu'ils n'ont voulu donner des portraits fidèles, reproduire des traits ethnographiques, ou mettre sur les visages l'expression des sentiments de l'âme. L'art était obligé de passer par cette phase de naturalisme, et le talent des artistes n'y fut pour rien. Car l'art commence par être *physioplastique*, c'est-à-dire par représenter les objets au naturel, tel qu'on les voit; l'œil des primitifs a encore toute sa fraicheur, il ne veut pas imposer à la nature ses conceptions, et se place devant elle sans parti-pris. Mais, de même que l'œil de l'enfant perd vite son innocence première, et au lieu de reproduire ce qui est véritablement devant lui, prétend voir ce que lui ont appris à connaitre l'étude et la logique [146], de même l'œil de l'artiste aux origines reproduit bientôt les objets d'une manière conventionnelle, et l'art passe de la phase physioplastique à la phase *idéoplastique* [147]. C'est pourquoi, à cette période de naturalisme intense succède une période de schématisme; l'art naturaliste des chasseurs de rennes tombe dans la stylisation [148], celui de l'Egypte primitive devient l'art formaliste de l'Ancien Empire [149]; la céramique si libre des Minoens est suivie d'une réaction de schématisme [150].

En résumé, quand nous admirons l'avance de certains arts à leurs débuts, qui osent aborder des problèmes

compliqués destinés à disparaître pour un temps, cette admiration repose sur une équivoque. C'est un stade naturel de l'art, c'est le premier échelon de l'évolution artistique, et cette hardiesse n'est autre chose que de l'inconscience. Ce ne sera que longtemps après que ces mêmes problèmes seront repris, cette fois d'une façon consciente et réfléchie.

NOTES

[1] Glaucos d'Athènes; cf. Collignon, *Scopas et Praxitèle*, p. 37; id., *Sculpture grecque*, II, p. 252.

[2] Id., *Scopas et Praxitèle*, p. 96.

[3] *Ibid.*, p. 97.

[4] Sur l'expression dans la sculpture antérieure au IVe siècle, cf. entre autres, Girard, *REG*, 1894, p. 337 sq.

[5] Sur la recherche de l'expression à l'époque hellénistique, cf. *Rev. arch.*, 1894, I, p. 315 sq.

[6] *Ibid.*, p. 353.

[7] *Ibid.*

[8] Centaures d'Aristéas et de Papias, Collignon, *Sculpture grecque*, II, p. 678-9.

[9] *Rev. arch.*, 1894, I, p. 355.

[10] *Ibid.*

[11] Reinach, *Recueil de têtes antiques*, p. 200, pl. 247.

[12] *L'expression des émotions* (2), p. 191.

[13] *Essai de physiognomonie*, 1845, p. 22-3.

[14] Hoernes, *Urgeschichte der bildenden Kunst*, pl. V, 1-3; Forrer, *Reallexikon*, p. 129, fig. 2.

[15] Hoernes, *op. l.*, p. 228.

[16] *Ibid.*, p. 175, fig. 29; 231.

[17] *Anthropologie*, 1895, p. 19, fig. 145

[18] *Comptes rendus Acad. I. B. L.*, 1907, p. 398, fig. 1.

[19] *Rev. arch.*, 1885, I, p. 55, fig.; Heuzey, *Catal. des antiquités chaldéennes*, p. 359.

[20] *REG*., 1893, p. 39, fig. 3.

[21] *Mon. antichi*, XI, pl. X-XIV.

[22] Lagrange, *Crète ancienne*, p. 72, fig. 45.

[23] *Mon. antichi*, VII, p. 219, fig. 8.

[24] *Arch. Anzeiger*, 1892, p. 116, n° 112; 1894, p. 117, fig. 5.

[25] *Jahrbuch*, 1901, p. 20.

[26] Deonna, « *Apollons archaïques* », p. 243, fig. 168-9.

[27] *Ibid.*, p. 232, fig. 157-8.

[28] Reinach, *Bronzes figurés*, p. 1; *Cultes, mythes et religions*, I, p. 146 sq., p. 149.

[29] Ex. : tête en bronze de Saint-Germain, Reinach, *Cultes*, I, p. 253, fig. 1; cippe du château de Virecourt, *Rev. arch.*, 1883, I, pl. II-III; *Bronzes figurés*, p. 8, fig.; p. 229 sq.; 235, n° 228; 236, n° 434; etc.

[30] *Gaz. des B. A.*, 1892, II, p. 80, fig.

[31] Œil aux coins externes abaissés : Viollet-le-Duc, *Dict. d'arch.*, s. v. Sculpture, p. 122, fig.; *Gaz. des B. A.*, 1903, I, p. 180, fig.; p. 181; *Mitt. Zurich*, I, 1841, pl. IV, n° 7, 8; pl. VI, n° 7; pl. VIII, n° 7,10; pl. IX, n° 8,9.

[32] *Rev. arch.*, 1899, I, p. 329 sq., pl. XII; *REG*, 1899, p. 474 sq., 500 sq.

[33] *Ibid.*, p. 475.

Un hermès du Vatican, dont le style est apparenté à celui des sculptures d'Olympie, présente aussi cette particularité. C'est vraisemblablement une adjonction du copiste, qui a fait aussi déborder la paupière supérieure sur l'inférieure, ce qui n'apparait jamais dans les originaux de cette époque. Cf. *Rom. Mitt.*, 1886, pl. IV.

Cf. aussi œnochoé en forme de tête humaine, d'Erétrie, fin du V° s., *Wienerjahr.*, I, 1898, pl. IV.

[34] C'est ce que montre justement Lermann, *Altgriech. Plastik*, p. 104.

[35] *Anthropologie*, 1895, p. 149, n° 5, pl. V-VI; Déchelette, *Manuel d'archéologique préhistorique*, p. 216 (tête à la capuche).

[36] Heuzey, *op. l.*, p. 219, 232, 235, 192, 196, 213, 239.

[37] Tête en chaux de Mycènes, *Eph. arch.*, 1902, pl. 1-2; *REG*, 1904, p. 82.

[38] Lechat, *Sculpture attique*, p. 179, note 1, ex. divers:

buste reliquaire de Reichenau : *Rev. arch.*, 1911, I, p. 195, fig 16 ; chapiteau de Virecourt, *Rev. arch.*, 1883, I, p. 2 ; chapiteau de Cluny, Viollet-le-Duc, *op. l.*, s.v. Sculpture, p. 115, 116.

[59] Hoernes, *l. c.* Cet auteur a donc tort de voir, p. 231, une influence orientale dans l'obliquité des yeux de certaines terres cuites d'Illyrie.

[60] *Rev. arch.*, 1883, I, p. 10 sq.

[61] Déchelette, *op. l.*, I, p. 223, fig. 88,6.

[62] Lechat, *Sculpture attique*, p. 392, note 1. M. Heuzey a constaté dans un certain nombre de figures chypriotes que l'angle externe des yeux est abaissé. Il y voit une affectation, un maniérisme, qui succède, à une époque plus avancée de l'archaïsme, à celui des yeux aux angles externes relevés. (*Figurines de terre cuite*, p. 132, 158). Il répète cette même idée à propos d'une statue ibérique où il relève un détail analogue : « j'y ai reconnu un caractère de transition, un effort pour abandonner les lignes montantes et retroussées du profil éginétique et pour donner à la physionomie plus de gravité ». (*B. C. H.*, XV, 1891, p. 613). C'est une erreur : ce n'est pas une mode qui succède à celle des yeux relevés, c'est un procédé primitif.

[63] M. Heuzey a montré que l'obliquité des yeux s'accentue avec le temps dans la sculpture chaldéenne, et s'accompagne souvent du sourire. « On remarque l'obliquité très prononcée des yeux relevés vers les tempes, sorte d'affectation qu'il faut se garder de prendre pour un caractère ethnographique, car les têtes précédentes nous ont montré ce parti-pris s'introduisant peu à peu dans l'art chaldéen, à une époque relativement avancée, comme un trait d'expression et un élément de beauté inconnus aux premiers sculpteurs. » *op. l.*, p. 236.

[64] Heuzey, *Catal. des figurines de terre cuite*, p. 131 ; Lechat, *op. l.*, p. 179 ; *Anzeiger fur schweizerische Altertumskunde*, 1909, p. 231 (Deonna).

[65] J'ai déjà donné quelques indications sur cette forme d'œil aux coins abaissés, dans l'*Anzeiger*, 1909, p. 231-2.

[66] Reinach, *Recueil de têtes*, p. 197, pl. 242-3. Gardner, *Journal of hellenic Studies*, 1903, p. 120.

[67] Darwin, *op. l.* (2), p. 205.

[68] M. Heuzey, *Catal. des figurines*, p. 132, pense que l'artiste a commencé par retrousser les coins de la bouche par un sourire, qu'ensuite, observant que l'équilibre est rompu, et

obéissant à une loi naïve de parallélisme, il a transporté aux yeux le même principe d'obliquité, s'efforçant de les faire sourire avec les lèvres.

Je crois plutôt que c'est le contraire qui est vrai, que l'obliquité des yeux a été transportée aux lèvres et a donné naissance au sourire. On remarque en effet que dans certaines têtes primitives où, suivant une convention familière aux arts dans l'enfance, la bouche est omise, les yeux sont déjà obliques.

[49] Lechat, *Sculpture attique*, p. 357, 373 sq.

[50] Reinach, *op. l.*, p. 182, pl. 226.

[51] *Ibid.*

[52] On a parlé de « mystère léonardesque » à propos d'œuvres telles que le David de Donatello, Michel, *Hist. de l'Art*, III, 2, p. 570.

[53] Lechat, au *Musée de l'Acropole*, pl. II.

[54] *Ibid.*, p. 284.

[55] Id., *Sculpture attique*, p. 391.

[56] Klein, *Gesch. der gr. Kunst*, I, p. 276.

[57] Michel, *op. l.*, III, 2, p. 718.

[58] *Ibid.*, p. 538.

[59] *Ibid.*, p. 676.

[60] Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, p. 286.

[61] Cf. les référ. que j'ai données dans l'*Anzeiger für schweizer. Altertumskunde*, 1909, p. 229.

[62] Deonna, *Apollons archaïques*, p. 52-3 ; *Journal des Savants*, 1910, p. 8 (Collignon).

[63] Deonna, *op. cit.*, p. 52.

[64] Ex. : Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, p. 13 ; 283 note 1, 289, 306 note 1, 361 note 2 ; *Rev. arch.*, 1900, I, p. 164 ; II, p. 4, 198 ; *REG*, 1899, p. 213-4, etc. Ce détail est du reste fréquent à toutes les époques.

[65] C'est ce que dit M. Joubin à propos de l'Aurige de Delphes, *Sculpture grecque*, p. 150.

[66] Ex. tête d'Eros de Bioncourt (lysippique), *Mon. Piot*, XIII, 1906, p. 146 ; *REG*, 1908, p. 356 ; Hermès Azara, Collignon, *Lysippe*, p. 44.

[67] Cf. Homolle, *Mon. Piot*, IV, 1897, p. 202 ; *Jahrbuch*,

1904, p. 63. Sur la dissymétrie naturelle de la figure humaine : Liebreich, *L'asymétrie de la figure et son origine*, 1908. Cf. *Anthropologie*, 1908, p. 680 sq.

[68] Müller, *op. l.*, pl.

[69] Hoernes, *op. l.*, p. 211, fig. 41 ; Déchelette, *op. l.*, II, p. 568, fig. 213.

[70] Muller, *Nacktheit und Entblössung*, pl. V, 1-3.

[71] *BCH.*, 1907, p. 231, fig. 8-9.

[72] Hall, cité par Paribeni, *Monn. antichi*, 19, 1908, p. 63. Il est imprudent de reconnaître en cela un trait ethnographique, parce que les peintres égyptiens qui ont représenté les Keftiu ont insisté sur ce détail, tout autant qu'il serait inexact de voir dans la taille mince de l'art minoen un caractère de race, comme on l'a fait, et pour le même motif (cf. Burrows, *Discoveries in Crete*, p. 94, 171). La taille de guêpe et le corps renversé en arrière sont des conventions générales à l'art primitif, et si les Egyptiens ont caractérisé les Minoens par ces détails, c'est parce que l'artiste crétois les exagérait dans ses œuvres ; ils les ont empruntés non à la nature, mais à l'idéal crétois.

[73] *Ath. Mitt.*, 1906, pl. ; cf. Deonna, *op. cit.*, p. 288, note 1 (référ.) ; *BCH.* 1908, p. 260.

[74] Deonna, *op. cit.*, p. 243, fig. 168-9.

[75] *REG*, 1899, p. 477, fig.

[76] Joubin, *Sculpture grecque*, p. 146, fig. 44.

[77] *Ibid.*, p. 147, fig. 45.

[78] Hartwig, *Meisterschalen*, p. 311.

[79] *Darstellung des Menschen*, p. 12.

[80] Sully, *Etudes sur l'enfance*, p. 520-1.

[81] *Ibid.*, p. 540.

[82] *Jahrbuch*, 1895, p. 63.

[83] Darwin, *op. l.* (2), p. 292.

[84] Il ne faut pas confondre cette attitude, expressive de sentiments intimes avec l'attitude analogue qui résulte d'une action déterminée, celle des Ménades en proie à l'ardeur bachique, qui se renversent en arrière, celle des joueuses de crotales, etc.

[85] *BCH*, XIII, pl. III ; Bulle, *Schöne Mensch*, pl. 190.

[86] Michel, *op. l.*, III, I, p. 287, fig. 159.

[87] Fierens-Gevaert, *La Renaissance septentrionale*, p. 33, fig.

[88] *Ibid.*, p. 32, fig ; 201, 147-8; Michel, *op. l.*, III, 1, p. 213, fig. 116; Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France*, p. 223, fig. 100; p. 419, fig. 263; p. 418, fig. 202.

[89] L'expression a été employée, je crois, par M. Perdrizet dans les *Fouilles de Delphes* (V). Je cite de mémoire, n'ayant pas sous la main cet ouvrage.

[90] Smith, *Annual of the Brit. School*, III, p. 28-9.

[91] *Anthropologie*, 1909, p. 10, fig. 6, p. 11.

[92] Capart, *Les débuts de l'art en Egypte*, p. 151, fig. p. 152.

[93] *Anthropologie*, 1901, p. 529, fig. 5.

[94] Hoernes, *op. l.*, p. 229.

[95] *Ibid.*, pl. III, fig. 2 ; pl. V, fig. 3.

[96] *Ibid.*, p. 398, p. 396, fig.

[97] *Mon. ant.*, IX, p. 158, fig. 22-3, p. 162, fig. 25.

[98] Cf. note 26.

[99] Deonna, *Apollons archaïques*, p. 202, n° 84, fig. 97-99.

[100] *BCH*, 1907, p. 156, fig. 5.

[101] *Mon. ant.*, IX, p. 110, fig. 35.

[102] Je ne parle évidemment pas des actions qui nécessitent cette pose relevée de la tête, comme celle de chanter. Cf. stele d'Anactorion. *Ath. Mitt.*, XVI, pl. XI. Je ne m'occupe ici que de l'expression d'un sentiment traduit par le relèvement de la tête. Cf. note 84.

[103] Deonna, *op. cit.*, p. 217, n° 114.

[104] p. 167, n° 43, p. 90.

[105] Joubin, *op. l.*, p. 81, fig. 12.

[106] *Gaz. d. B. A.*, 1910, p. 75.

[107] Heuzey, *Recherches sur les femmes voilées dans l'art grec, Mon. grecs*, 1874, n° 3, p. 18.

[108] Hartwig, *op. l.*, p. 311 ; Pottier, *Catal. des vases*, III, p. 969-970, p. 1035.

[109] Joubin, p. 80, fig. 11.

[110] Cette explication, il est vrai, n'est pas admise par tous. Cf. Klein, *Gesch. d. gr. Kunst*, I, p. 411.

[111] On pourrait expliquer autrement l'attitude de la tête levée d'Aphrodite sur le relief Ludovisi. Le torse se présente de face,

et l'artiste aurait levé et placé la tête de profil, pour éviter les difficultés qu'il aurait rencontrées à la montrer de face. Ce serait un procédé analogue à celui d'Euphronios, qui, dans un corps de face, inclinait la tête de profil sur l'épaule, pour éviter la vue de face de la tête. Cf. ce que j'ai dit sur ce sujet dans la *Rev. arch.*, 1910, I.

112 L'Eros de Parion levait cependant la tête, comme celui de Saint-Pétersbourg, *Ath. Mitt.*, V, p. 38, note 2 ; Collignon, *S. G.*, II, p. 280.

113 Collignon, *Lysippe*, p. 73, fig. 14.

114 *Ibid.*, p. 9, fig. 1.

115 *Ibid.*, p. 47 (Plutarque).

116 *Ibid.*, p. 48.

117 Dutschke, *Antike Bildwerke*, V, p. 40, n° 98 ; *Röm. Mitt.*, 1887, p. 164-5 (Hartwig).

118 Furtwængler, *Intermezzi*, p. 21 ; *Wienerjahr.*, 1899, II, p. 169.

119 Sur ce sujet, Amelung, *Röm. Mitt.*, 1905, p. 141-3.

120 *Histoire de l'Art*, trad. franç., 1802, I, p. 108, note 1.

121 Heuzey, *Catal. des figurines de terre cuite*, p. 131-2.

122 *Op. l.*, p. 110.

123 Cf. *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, 1909, p. 234, note 2.

124 Ci-dessus, p. 17 sq.

125 *Mon. ant.*, 13, p. 74.

126 *Ibid.*, p. 20 (Halbherr) ; p. 129 (Savignoni).

127 *Anthropologie*, 1895, p. 146, 150.

128 *Anthropologie*, 1903, p. 80 sq. ; Petrie, *The race of early Egypt* (*The man*, 1902, p. 248 sq.).

129 Milliet, *Etudes sur les premières périodes de la céramique grecque*, p. 3.

130 *Gaz. des B. A.*, 1880 ; cité par Perrot, *Hist. de l'Art*, II, p. 596.

131 *Anzeiger*, 1909, p. 233-4.

132 *Les débuts de l'art en Egypte*, p. 155.

133 Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, p. 286 sq.

134 Heuzey, *Catal. des antiquités chaldéennes*, p. 74, 377.

135 Sur la représentation de face, cf. ce que j'ai dit dans la *Rev. arch.*, 1910, I.

156 *Wienerjahr.*, 1906, p.

157 Dussaud, *Gaz. d. B. A.*, 1907, I, p. 96.

158 Cf. *Mon. antichi*, 13, p. 17, etc.

159 *Anthropologie*, 1905, p. 439.

160 *Ibid.*, 1909, p. 1 sq.

161 Christol, *Au sud de l'Afrique*, p. 153, fig.

162 Capart, *op. l.*, p. 232, fig. 163, etc.

163 Déchelette, *op. l.*, p. 221, note 6.

164 Ci-dessus, p. 25 ; sur le raccourci, la perspective dans l'art archaïque, cf. Della Seta, *La genesi dello scorcio nell' Arte greca*, 1907.

165 Voyez par exemple les scènes très pittoresques des œuvres de l'Egypte préhistorique, Capart, *op. l.*, passim. etc.

166 Sully, *Etudes sur l'enfance*, p. 545.

167 Verworn, *Kinderkunst und Urgeschichte, Korrespondenzblatt d. deutsch. Gesell. f. Anthropologie*, p. 42 ; cf. *Anthropologie*, 1907, p. 653 sq.

168 Breuil, *Anthropologie*, 1906, p. 125, 411 ; id. « La dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux à l'époque du renne ». *Comptes rendus acad. I. B. L.*, 1905, p. 105 ; cf. *Anthropologie*, 1907, p. 16.

169 Capart, *op. l.*, p. 230.

170 *Anthropologie*, 1904, p. 289 ; *Jahrbuch*, 1894, p. 56 ; Burrows, *Discoveries in Crete*, p. 47 sq., 54.

PEUT-ON COMPARER L'ART DE LA GRÈCE
A L'ART DU MOYEN-AGE ?

Certaines lois naturelles président au développement artistique des peuples comme à leur développement social. — Pottier, *Catal. des Vases antiques*, I. p. 20.

Leçons de clôture du cours d'archéologie classique, professées à l'Université de Genève, les 16 et 19 mars 1910

Nous voici arrivés à la fin de ce semestre. Avant de nous séparer, je désirerais résumer dans ces dernières leçons ce que nous avons appris ensemble, esquisser un tableau général de cet art grec que nous abandonnons au seuil de l'époque romaine.

* * *

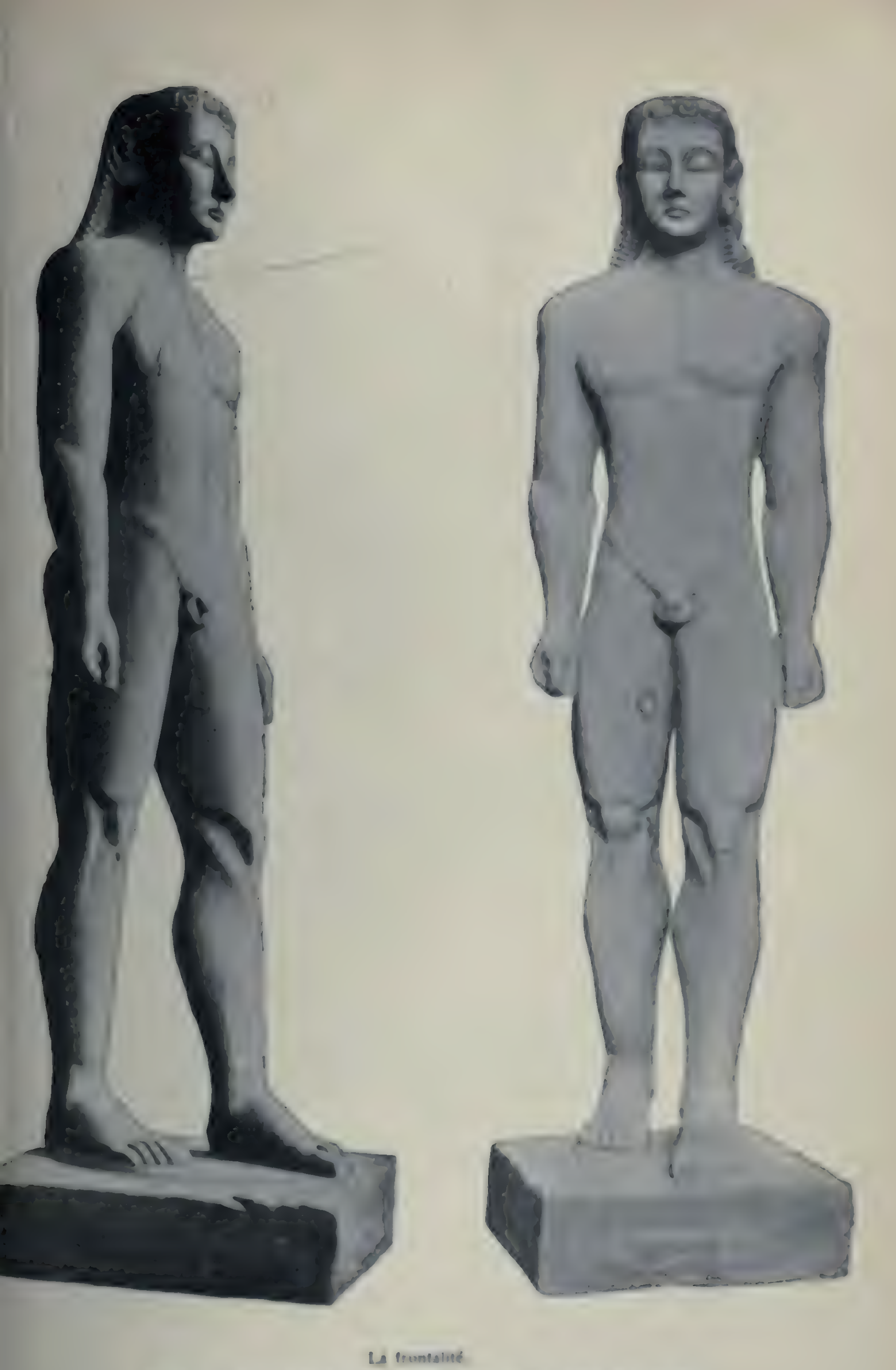
Nous avons assisté, à partir des IXe-VIIIe siècles, aux premiers balbutiements de l'art, que l'invasion dorienne avait obligé de renaitre, de se reformer sur des données nouvelles. Puis, jusqu'à la fin du VIe siècle, ce furent les efforts laborieux de l'artiste pour se débarrasser de la contrainte de la matière, un combat incessant entre l'ouvrier et la pierre qu'il mettait en œuvre [1]. De cette lutte, l'artiste sort vainqueur; il ébauche les types plastiques que développera l'âge classique; il aborde l'étude des deux éléments fondamentaux de tout art : la musculature dans les Kouroi nus, la draperie dans la série parallèle des Corés pimpantes. Arrivé aux dernières années du VIe siècle, sa main s'est affermie et plie à son gré la

matière jadis rebelle. Sous la monotonie apparente des Corés et des Kouroi, c'est la variété qui est en germe. La période de formation laborieuse du VI[e] siècle annonce et prépare la période de perfection du V[e] siècle, qui n'aurait pu être sans le travail des générations antérieures [2].

* * *

Le V[e] siècle est l'héritier de ces vieux imagiers ; partant des données si péniblement acquises par eux, il s'élance à la conquête de progrès nouveaux. La statue restait liée par certaines conventions auxquelles le sculpteur n'avait pas encore osé toucher. On se débarrasse de ces entraves. On rejette la frontalité [3] ; dans le relief, on ne reproduit plus un torse de face sur des jambes de profil ou un œil de face dans une tête de profil [4]. Une étude plus attentive du modèle vivant a montré l'erreur de toutes ces conventions naïves, et, petit à petit, on s'achemine vers l'époque de maturité et de perfection que personnifient Phidias et Polyclète.

Libre de toute gêne, l'artiste fixe d'une façon définitive les types esquissés par ses ancêtres. Un idéal bien défini s'impose à lui : celui d'un art calme, grave, qui ne veut pas se laisser émouvoir par les menus accidents de la réalité. L'homme est le but de l'art, non pas l'homme individuel, mais l'homme dans ce qu'il a de plus général, d'éternel. L'éphèbe est une création idéale, tel le Doryphore de Polyclète ; la femme drapée est la femme idéale du V[e] siècle. Le « Spinario » retire une épine de son pied ; est-ce une scène de genre, un enfant blessé dont l'artiste a admiré l'attitude au hasard d'une rencon-



La frontalité

Fig. 34. — Kouros de Sunium. DEONNA, *op. cit.*, p. 117-8, fig. 16-17.

tre? Non. C'est un ex-voto religieux : c'est un jeune vainqueur, immortalisé dans l'accident qui n'a pas arrêté la rapidité de sa course dans le stade, ou un fils d'Asklépios, Podaleiros, spécialement affecté à la guérison des pieds [5]. Periklès, sous son casque de stratège, montre une figure idéale, et des détails accessoires caractérisent seuls l'individu. La douleur existe-t-elle? Les Centaures hurlent sans doute dans les frontons d'Olympie, mais ce sont des êtres d'essence inférieure, qui peuvent donner libre carrière à l'explosion de leurs sentiments. Leurs adversaires, les nobles Lapithes, eux, restent impassibles et fiers. La Niobide de Rome tombe blessée à mort, mais combien sa douleur est réservée et discrète [6] ! Idéalisme, voilà le mot qui caractérise l'art du V[e] siècle grec [7].

* * *

Puis c'est le IV[e] siècle, où des tendances nouvelles se manifestent. L'art devient plus humain. Les dieux descendent petit à petit du ciel sur la terre. Le portrait fidèle, les scènes de genre apparaissent. Le réalisme commence.

* * *

Il se développe avec toutes ses conséquences à l'époque hellénistique. Je n'insiste pas sur ce point que nous avons étudié en détail pendant cet hiver et sur lequel nous allons revenir dans un instant.

* * *

Telle est dans ses grandes lignes la marche de l'art grec. Nous contenterons-nous de cette esquisse sommaire, ou essayerons-nous d'en dégager quelque enseignement d'une portée plus générale ?

On a parfois prononcé les mots de « philosophie de l'archéologie » [8], de même qu'on a parlé de la philosophie de l'histoire, et l'on s'est demandé si « l'archéologie n'a pas plus que l'histoire une philosophie, c'est-à-dire un ensemble de règles générales qui président à la genèse des faits particuliers [9] ». Il est très délicat de s'engager sur cette voie, car, à synthétiser, on risque d'être bien malgré soi incomplet ou partial, et de plier les faits à ses théories. « Les formules générales en archéologie ne peuvent guère être d'une vérité absolue. Même lorsqu'elles sont le résultat d'une étude approfondie et sûre, elles résument des faits qui ne sont pas exactement semblables, et elles rappellent un peu ces portraits composites où se superposent les photographies de plusieurs personnes, et qui donnent, dans une image un peu *floue*, les traits dominants du groupe, sans représenter aucun des individus » [10].

Si nous devons procéder dans ce domaine avec une défiance salutaire, nous pouvons d'autre part nous rassurer en pensant que « les problèmes sur lesquels s'exerce l'activité de l'artiste sont éternellement les mêmes », que « chacun d'eux ne comporte qu'un nombre restreint de solutions » et « qu'il est donc inévitable que les artistes se rencontrent parfois en dehors de tout échange d'idées » [11].

Ce sont ces rencontres, ces analogies artistiques sur lesquelles je voudrais attirer votre attention pendant

cette heure. Posons-nous la question suivante : « Cette évolution de l'art grec, telle que nous la connaissons maintenant, est-elle unique au monde ? fut-elle particulière au génie de la race hellénique ? ou bien s'est-elle produite logiquement, suivant le même rythme qu'elle a suivi ailleurs chez d'autres peuples, à d'autres époques ? » Voilà le problème posé, il reste à le résoudre.

* * *

Ces analogies ont été souvent remarquées. Devant le trésor de Cnide, un touriste érudit [12] s'étonne, et trouve que « la pensée oscille entre le moyen-âge et la Grèce du VI[e] siècle, tellement tous les archaïsmes se ressemblent »; la colonne des danseuses, qui rappelle à M. Homolle les Grâces de Germain Pilon [13], lui paraît « touffue comme les plus luxuriants motifs de notre gothique flamboyant [14] ». En présence des Corés de l'Acropole, n'a-t-on pas évoqué le souvenir des statues romanes [15], ou prononcé le nom des Madones de Mino da Fiesole [16], de Desiderio da Settignano [17], de Francia [18]? Le Pan de Leyde fait songer à Burne-Jones [19], et l'œuvre de Constantin Meunier est apparentée à l'Héraklès de Scopas ou au Discobole de Myron [20]. L'éphèbe de Pompéi n'a-t-il pas les traits que Bronzino prête à ses figures [21] ? Wickhoff, dans un élan d'enthousiasme, a comparé le sculpteur de l'arc de Titus à Vélasquez [22]. Calamis, dont nous ignorons tout [23], devient Botticelli [24], dont le style est aussi celui des statues égyptiennes d'Akhounatou [25]. On trouve du Michel-Ange dans les frontons d'Olympie [26], comme d'ailleurs dans des œuvres très dissemblables, telles que des sculptures lysippiques [27] ou la frise de Pergame. A propos des sphinx

du sarcophage lycien de Constantinople. M. Winter remarque que si les corps n'étaient pas conservés, ce seraient presque des anges du Quattrocento [28], et une tête d'enfant en terre cuite, provenant de Smyrne, pourrait passer, dit M. Perdrizet, pour un ange florentin [29]. Des pieds de meubles en forme d'animaux de l'Egypte préhistorique sont rapprochés par M. Petrie des œuvres du Cinquecento plutôt que des œuvres archaïques [30]. On parle de Bernin en pensant à la Gigantomachie d'Aphrodisias [31], et de baroque, de rococo, en étudiant l'art de l'époque des diadoques [32], ou en regardant le sarcophage de Sidamaria [33]. Une statuette de femme gauloise au British Museum aurait pu inspirer la Jeanne d'Arc de Chapu [34]. Des reliefs minoens pourraient être de Rodin [35], et les fresques de Cnossos, des papiers peints de William Morris [36]. Praxitèle voisine avec Ghiberti, Scopas avec Quercia, Lysippe avec Donatello [37].

Mais la réciproque est vraie. Si les archéologues ont songé à l'art moderne devant des statues antiques, on a évoqué aussi le souvenir des maîtres de l'antiquité à la vue d'œuvres plus récentes. Courajod, à propos des statues de la cathédrale de Reims, signale dans la draperie une ressemblance étonnante avec des statues grecques [38]. M. Michel rapproche la tête du scribe, à Notre-Dame de Paris, de l'Héraklès au taureau de la métope olympique [39], et les reliefs de Bourges sont comparables à des métopes antiques [40]. Je ne parle pas des Cupidons de Donatello et de Michel-Ange, qui ont pu passer pour des antiques ; on pourrait arguer en effet que ces ressemblances ne sont pas nées fortuitement, mais bien de ce que ces artistes ont su retrouver dans leur imitation le sentiment de l'antiquité [41].

Je m'arrête, car cette liste est longue, et il ne serait que trop facile de la prolonger. Ces comparaisons sont souvent aventureuses, puisqu'une même œuvre peut rappeler le souvenir de maîtres bien différents, ou qu'on rapproche d'un même artiste des sculptures de styles divers. Devons-nous pour cela condamner ces procédés parce que défectueux ? Devons-nous dire avec M. S. Reinach, qui a du reste à son compte plusieurs de ces ingénieuses comparaisons : « Il faut étudier chaque monument en relation avec le temps qui l'a produit, et se garder de chercher des ressemblances là où la mise en lumière des divergences est seule instructive. J'insiste sur ce point, parce que tous ceux qui s'occupent d'art antique sont un peu séduits par des comparaisons de ce genre » [41] ? Le jugement est trop sévère : si ces rapprochements ne sont souvent autre chose que des boutades d'érudits, il n'en est pas moins vrai qu'ils cachent un fond de vérité. Nous allons le voir.

* * *

Lange, et d'autres avec lui, ont insisté « sur cette loi de l'esprit humain, qui est foncièrement un, qui, par habitude et par penchant, tend à se répéter partout sous les mêmes formes » et crée une sorte de « folk-lore artistique » [42]. On l'a appliquée à l'art ornemental, à la céramique en particulier, et l'on sait que cette idée a été souvent soutenue par M. Pottier [43]. Il a montré avec justesse que les erreurs naissent souvent en archéologie lorsqu'on méconnait cette loi. « Avant de conclure que des formes identiques prouvent un contact entre deux races, il faut s'assurer que l'objet en question n'est pas

de structure assez simple pour être créé spontanément par le cerveau humain », par une sorte de déterminisme scientifique » [45].

Mais il ne suffit pas de constater que l'art retrouve à des siècles de distance des formules identiques [46], il faut montrer que son évolution, qui commence partout de même, se continue partout suivant le même rythme, chez les divers peuples et aux diverses époques ; il faut montrer que l'art grec, par exemple, a suivi une marche parallèle à celle de l'art au moyen-âge, bien qu'il en soit séparé dans le temps et dans l'espace. Faire toute l'histoire de l'art par parallèles, ne serait-ce pas un travail qui pourrait tenter un esprit encyclopédique ? Il nécessiterait certes de grandes connaissances, mais l'intérêt suscité en serait grand aussi. Car nous sommes trop souvent tentés de nous renfermer dans nos spécialités, de ne pas vouloir regarder à côté de notre petite vitrine particulière, archéologues, d'ignorer ce qui se passe en dehors du monde antique, ou historiens de l'art du Moyen-Age et de la Renaissance, de ne pas connaître suffisamment l'antiquité. Une connexion plus intime établie entre des époques renouvellerait sans doute en partie l'histoire de l'art.

L'art hellénique, ai-je dit, a évolué comme celui du moyen-âge. Il faut le prouver, et pour cela, nous allons passer en revue chacune des époques grecques, en les comparant aux diverses périodes de l'art du moyen-âge.

* * *

Avec la ruine de la brillante civilisation crétoise et mycénienne [47], l'art, déjà si développé et si sûr de lui-même,

s'éteint brusquement : les invasions doriennes lui ont porté le coup fatal. « Après la période préhellénique et avant la période hellénique, la Grèce traversa des siècles de nuit, une sorte de moyen-âge, et quand elle en sortit, ce fut moins un réveil qu'un premier éveil, qu'un recommencement de tout »[48].

Notez bien ce terme de « moyen-âge hellénique » qui, créé par Bergk, a été souvent employé pour désigner cette disparition brusque de l'art. Sans doute, cette expression n'est pas très exacte, et M. Pottier a eu raison de s'élever contre son emploi abusif[49]. Cette formule serait fausse, dit-il, si l'on voulait pousser trop loin l'assimilation entre les Doriens envahissant la Grèce, et les Barbares ruinant l'empire romain ; les circonstances étaient très différentes : ce que les Doriens trouvaient devant eux, ce n'était pas un peuple fatigué et usé, une civilisation à bout de forces et en décadence ; au contraire, ils arrêtèrent en plein essor le développement et la diffusion de l'art égéen. Les Barbares, eux, envahissaient un empire déjà croulant, et renversaient un art dégénéré.

Cette distinction est vraie assurément, et nul ne voudra prétendre à une conformité absolue entre les deux périodes. Mais le fait essentiel reste le même : une civilisation et un art brusquement détruits par des peuples à un degré inférieur de culture. « Entre les derniers ateliers des sculpteurs de sarcophages latins et gallo-romains, héritiers dégénérés des traditions antiques, et les premiers imagiers des églises romanes, une interruption plus de cinq fois séculaire se produisit dans l'interprétation plastique, en ronde bosse, des grands faits de l'histoire biblique et des symboles de la foi »[50].

Croire que la séparation entre le monde égéen et le monde hellénique soit nettement tranchée, c'est une erreur qu'a réfutée M. Pottier, en montrant après d'autres combien nombreuses sont au contraire les survivances mycéniennes dans l'art grec [61]. N'en fut-il pas de même au début du moyen-âge, et ne voyons-nous pas là aussi la survivance des types classiques, continués dans un style barbare ?

Ainsi, nous admettons que notre point de départ se justifie, et on ne nous blâmera pas de comparer le moyen-âge hellénique au moyen-âge chrétien.

* * *

Les monuments confirment ce rapprochement. Après la ruine du monde romain, comme après l'invasion dorienne, l'art recommence ; il sort de l'enfance, ou plutôt, c'est un art d'enfants, de peuplades primitives. Ce ne sont partout que des conventions barbares qui régissent la représentation humaine. En voici quelques exemples :

Au début de tout art, chez les anciens, chez les sauvages modernes, dans les dessins d'enfants, la forme humaine est reproduite *de face* [62]. C'est le stade le plus ancien, car la représentation de profil n'apparaît qu'ensuite.

Dans l'art grec primitif, les exemples de cette figuration sont nombreux, aux VIIe-VIe siècles, aussi bien dans la plastique que dans la peinture de vases, et je me bornerai à vous rappeler les métopes de Sélinonte, où Athéna, Persée, Héraklès regardent en face le spectateur.

Or pareil fait se répète dans les monuments des premiers temps du moyen-âge, et encore dans l'art roman



La frontalité.

Fig. 5-6. — Kouros de Rhodes. Deonna, *op. cit.*, p. 232, fig. 157.

du XIIe siècle. Regardez à ce point de vue des reliefs des IXe-Xe siècles reproduits dans l'*Histoire de l'Art* de M. Michel [53], parcourez les pages consacrées à cette période, et vous reconnaitrez l'application de la même loi qui régissait déjà l'art des primitifs grecs et qui disparut ensuite devant la représentation de profil.

Partout, aux origines, *l'œil* est énorme, mangeant le visage, et placé au hasard, trop haut ou trop bas, trop en avant ou trop en arrière. Comparez les peintures de vases des VIIe et VIe siècles où il apparait ainsi [54] avec, pour ne citer qu'un exemple, un relief de Saint Philibert de Tournus [55] : c'est la même forme maladroite et ridicule.

Parcourons toute la sculpture romane du XIIe siècle, où se développent des formes vraiment significatives, « où les longs tâtonnements des ateliers primitifs aboutissent à une interprétation expressive de la pensée inspiratrice des grandes œuvres du moyen-âge [56] », et opposons cette période à l'art grec du VIe siècle qui, lui aussi, s'est élevé au-dessus des premiers essais grossiers, et tend à se perfectionner : l'analogie est frappante.

Le VIe siècle, disions-nous en commençant, est l'époque où le sculpteur cherche à se délivrer des entraves de la matière, où le rôle de la technique est énorme. « Le développement de l'art à cette époque ancienne est contenu tout entier dans le développement de la technique » [57]. On ne saurait parler encore d'individualités bien tranchées ; le sculpteur a trop à faire pour essayer de montrer sa personnalité et pour vouloir se distinguer des autres. C'est le rôle des ateliers divers, des tradi-

tions qui se transmettent de maitre à élève, concernant la manière de traiter la chevelure, les draperies, les menus détails.

Lisez d'autre part ce que dit M. Michel au sujet de l'art des XIe-XIIe siècles : « On ne saurait encore parler d'écoles proprement dites. Il s'agit d'abord de rapprendre le métier perdu ; chaque atelier se constitue, selon le milieu et les circonstances, un répertoire de modèles..... ; un parti-pris différent prévalut peu à peu dans la manière d'indiquer la draperie, de traiter les cheveux, et l'on dirait de dessiner et de modeler la forme humaine... » [58].

Ainsi, tout s'explique à ces époques éloignées l'une de l'autre, par les difficultés de la technique contre laquelle lutte l'ouvrier.

Pendant tout le VIe siècle règne la loi de *frontalité*, dont je vous ai souvent parlé. Elle s'impose aussi à la sculpture romane. Voyez ce chapiteau de Saint-Papoul [59] : le personnage est parfaitement frontal, sans qu'aucune flexion ne vienne animer les lignes du corps. Considérez les statues qui ornent les porches des cathédrales [60] ; vous reconnaitrez aisément que cette convention n'est pas moins tyrannique alors que jadis.

Dans les *reliefs* du VIe siècle, l'artiste éprouve les plus grandes difficultés à saisir d'une façon correcte les rapports respectifs des différentes parties du corps. Voulant que tout soit parfaitement clair à l'œil et à l'esprit du spectateur, il place les jambes et la tête de profil sur un buste de face, qu'il s'agisse de personnages debouts ou couchés. C'est en effet un procédé universel de l'art primitif, et les enfants eux-mêmes ne font pas autrement dans leurs dessins [61]. Faut-il citer des exemples ? Rap-



La draperie transparente

Fig. 7 — Kouros de Chypre. DEONNA, *op. cit.*, p. 237, fig. 164.

pelez-vous un sujet fréquent dans l'art grec, celui d'Heraklès luttant contre des monstres, tel qu'on le voit entre autres à Assos [62]. Or voici le fragment d'un ancien tympan du portail de Saint-Lazare d'Autun [63] : Eve couchée, montrant sa tête et ses jambes en plein profil, sur un torse absolument de face.

Regardons de plus près comment les artistes ont traité les *détails*. Ne m'accusez pas de m'arrêter à des vétilles, et ne répétez pas la formule connue : « les arbres empêchent de voir la forêt ». Ce serait le cas si nous nous bornions à les étudier pour eux-mêmes, sans vouloir en extraire des considérations d'une portée générale. La valeur de cette étude des menus détails, fastidieuse à première vue, a été bien comprise par les historiens d'art. « Vous pouvez en apprendre davantage, dit Ruskin, en essayant de graver l'extrémité d'une oreille ou une boucle de cheveux, qu'en prenant des photographies de la population tout entière des Etats-Unis d'Amérique » [64]. Et M. Lechat dit des Corés de l'Acropole : « Elles veulent être examinées une par une, et chacune d'elles détail par détail, et cette méthode est commandée par les habitudes techniques des artistes primitifs eux-mêmes. La crainte des minuties, salutaire ailleurs, serait une erreur de jugement, en présence de ces statues qui ne sont qu'un composé de détails minutieusement exécutés. Il faut donc les analyser pour elles-mêmes, les disséquer jusqu'aux dernières fibres » [65].

On a souvent relevé les analogies de la *draperie* romane avec la draperie grecque archaïque [66]. C'est qu'en effet, de part et d'autre, les procédés techniques sont les mêmes.

La draperie colle aux corps des Corés de l'Acropole. Les Ioniens, « sous le fin chiton de toile, n'oublient jamais l'anatomie et la ligne du modèle; les jambes notamment, depuis les talons jusqu'à la hanche, sont aussi visibles et aussi nettement détaillées que si elles étaient nues »[67]. Un Kouros de Chypre paraît entièrement nu, mais on remarque bientôt les multiples petits plis de la tunique[68]. Cette conception de la draperie transparente se retrouve dans l'art roman. Ce sont par exemple les fresques de Saint-Savin, qui datent de la fin du XIe siècle, où les étoffes « collent si étroitement aux membres que souvent le corps paraît nu.... les longues tuniques adhèrent aux cuisses[69] ». Rien d'étonnant de retrouver à des siècles d'intervalle cette union intime de la nudité et de la draperie, puisque nous savons que c'est un procédé habituel aux artistes primitifs, comme du reste aux enfants[70], qui, ne voulant négliger aucun détail, et désirant faire voir le corps aussi bien que le vêtement, sont amenés à ce compromis, et montrent le corps à travers le vêtement[71].

La draperie forme les mêmes plis conventionnels et sans vie propre, ces plis menus et fins, secs et raides, serrés et minces, incisés dans le marbre ou en léger relief, collés contre le corps, analogues à « ces faisceaux de plis tuyautés et aplatis comme par un fer à repasser » des statues romanes[72]. Au portail de Notre-Dame d'Etampes[73] — c'est là un exemple pris au hasard — on remarque la même disposition des plis qu'au VIe siècle. Ce sont de longs plis perpendiculaires séparant les plis en arc de cercle qui sillonnent les jambes : comparez un tel arrangement avec celui de certaines Corés, ou de certains petits bronzes archaïques[74].





Fig. 8-9. — Kouros du Ptoion. Deonna, *op. cit.*, p. 157, fig. 32-33

L'*œil*, dans toutes les têtes du VI[e] siècle, est saillant, débordant, sous des paupières minces et raides, ouvertes à la façon d'une boutonnière. C'est ce que M. Lechat a proposé d'appeler l'« exophtalmie archaïque [75] ». Et voici ce même œil à fleur de tête, ces mêmes paupières lisses, sans modelé, dans les têtes du XII[e] siècle [76]. Car l'évolution de cet organe est la même dans l'art du moyen-âge que dans l'art antique : gros et saillant aux débuts, il s'enfonce peu à peu ; les paupières se creusent ; et petit à petit, on commence à chercher dans le modelé des contours de l'œil un moyen d'expression [77].

Les autres parties du visage nous fournissent des constatations analogues. Au VI[e] siècle, comme au XII[e], ce sont des visages à la charpente solide, aux *pommettes* saillantes [78]. Le bas de la figure est moins développée que le haut, et souvent en retrait [79]. La *bouche* a des lèvres minces, serrées l'une contre l'autre. Un *sourire* anime la physionomie ; c'est celui des Corés et des Kouroi qui revit dans les sculptures romanes. Il ne provient pas d'un désir d'expression ; il résulte uniquement de l'inhabileté technique de l'ouvrier, mais il devient rapidement une convention de grâce et de maniérisme, dans l'antiquité, tout comme au moyen-âge [80].

Tous ces rapprochements se vérifient, si vous jetez un regard sur ces deux têtes : l'une est une tête de Kouros attique du VI[e] siècle [81], l'autre est un chef-reliquaire en cuivre doré de la fin du XII[e] siècle, au Musée du Louvre [82]. De part et d'autre c'est ce sourire accentué qui se joue sur des lèvres serrées en arc de cercle, ces yeux exophthalmiques aux paupières minces et sans modelé, ces pommettes saillantes.

Encore un exemple. Dans cette tête de Christ en bois polychromé du XII[e] siècle [63] ne retrouvons-nous pas tous les traits du VI[e] siècle grec ? Je passe sous silence ceux que nous venons de relever, tels la forme des yeux, de la bouche. Mais l'*oreille* est trop haute, tout comme jadis ; elle est conventionnelle, elle a l'air d'être en bois [64]. La *barbe* forme une série de petites boucles terminées à leur extrémité par des volutes ; sur l'épaule, trois boucles s'allongent, ondulées comme celles des Corés et de certains Kouroi [65].

Faut-il insister ? Dois-je vous parler du rendu de la *musculature* qui passe par les mêmes phases conventionnelles ? Le sculpteur du VI[e] siècle, comme celui du XI[e]-XII[e], n'est pas encore familiarisé avec toutes les difficultés de la musculature humaine ; il hésite, il tâtonne ; en s'attaquant à la surface de l'abdomen, il partage le grand droit, quand il l'indique, par un nombre de divisions tout arbitraire [66], jusqu'à ce qu'il soit arrivé à une formule plus exacte. Relèverons-nous les mêmes erreurs de *perspective* ? les mêmes *raccourcis* ridicules ? Il y aurait beaucoup à dire sur ce sujet. Mais le temps passe, et nous n'en sommes encore qu'à des époques d'art très reculées. Du reste, nous en savons suffisamment maintenant pour comprendre que ces analogies involontaires sont nécessitées par la marche même de l'art, qui, dans des circonstances semblables, décrit les mêmes courbes, dont le développement se poursuit partout de même.

* * *

Le V[e] et le XIII[e] siècles apportent chacun des éléments nouveaux de progrès. Tous deux aspirent à se débarras-



Fig. 10. — Tête attique du VI[e] siècle av. J.-C. (*BCH.*, 1907, pl. XXI).

Fig. 11. — Tête reliquaire du XII[e] siècle (GUIFFREY, *Le palais du Louvre*, p. 125, fig.).

ser des entraves qui ligotaient l'art antérieur. La vieille loi de *frontalité* tombe en désuétude à la fin du VIe siècle et au commencement du Ve [87], de même qu'au commencement du XIIIe siècle. Voici ce que dit en effet M. Michel [88] : « Les plus anciennes (statues), celles de l'extrême fin du XIIe ou du début du XIIIe, gardent encore pour la plupart l'attitude rigide, le parallélisme des deux jambes des statues du portail occidental de Chartres... ; mais déjà *une légère flexion du genou, le poids du corps portant sur l'autre jambe*, détermine les variétés d'attitude qui suffiront à y introduire l'impression de la diversité et de la vie ». Et dès lors c'est en effet la vie sons ses rythmes les plus divers qui s'introduit dans l'art.

Nous avons pu rapprocher des Corés et des Kouroi frontaux les statues rigides du XIIe siècle. Maintenant la frontalité est rompue dans des statues telles que les éphèbes de l'Acropole [89], de l'Olympieion [90], de Cambride [91], etc. A ces beaux corps d'adolescents, qui sortent à peine de la raideur archaïque, où le poids du corps ne porte encore qu'imperceptiblement sur une jambe, où la ligne onduleuse que détermine l'attitude nouvelle est encore à peine sensible, comparez les rares statues nues de l'art chrétien, telle que celle du portail est du dôme de Bamberg [92], antérieur au milieu du XIIIe siècle. Plus de rigidité, plus d'hiératisme ; le jeune homme, qui a la beauté idéale des éphèbes grecs, s'appuie sur la jambe et fléchit la droite.

On scrute de plus près le modèle vivant, et l'on renonce aux formes surannées de jadis. La *chevelure*, la *barbe* sont traitées avec plus de simplicité, plus de liberté. Ce personnage du dôme de Bamberg [93] symbolise

l'Eglise. Il porte une chevelure et une barbe formées de petites boucles en « coquilles d'escargots ». La facture en est plus libre qu'au XIIe siècle, bien que ce soit toujours une manière conventionnelle de rendre ces parties. Mais c'est aussi de la sorte que les maîtres du Ve siècle indiquaient la chevelure et la barbe dans certaines de leurs sculptures. Ne le voyez-vous pas dans cette tête d'Héraklès du Musée de Londres, que Furtwængler a voulu attribuer à Myron [94] ?

Sur cette page sont réunis deux têtes que leurs auteurs, s'ils les voyaient, s'étonneraient de trouver voisines. L'une, au Musée du Vatican, date du Ve siècle [95] ; l'autre date du XIIIe et provient de Notre-Dame de Paris [96]. Peu nous chaut quels sont les personnages représentés ; pour nous, ce ne sont que des hommes barbus. Ne trouvez-vous pas, abstraction faite de l'expression idéale sur laquelle nous reviendrons dans un moment, qu'il y a entre les deux une ressemblance frappante de technique ? C'est le même parti-pris de simplicité dans le rendu des cheveux et de la barbe, qui forment des boucles ondulées, disposées symétriquement. L'œil saillant du VIe et du XIIe siècle s'est enfoncé, et les paupières ne sont plus des boutonnières qui contiennent à grand'peine le globe prêt à jaillir de l'orbite, mais forment des arêtes vives et proéminentes. Ces deux sculptures sont bien au même stade de l'évolution artistique.

Prenons une tête de la cathédrale de Reims [97], supprimons-en les parties, telles que la couronne, la chevelure, qui trahissent leur époque ; faisons de même pour une tête du Ve siècle, par exemple celle du Doryphore [98], celle de l'Amazone de Polyclète [99], ou celle de l'Amazone Lansdowne [100] ; à première vue on risquerait de se trom-



La musculature conventionnelle

Fig. 12. — Kouros attique. Deonna, *op. cit.*, p. 131, fig. 6.

per et de prendre la tête du moyen-âge pour une tête grecque, tant il y a identité de technique dans le rendu des yeux, de la bouche, dans la forme du nez, tant l'expression enfin est calme, sereine chez toutes deux.

Partout donc, aussi bien au Ve qu'au XIIIe siècle, nous trouvons ce trait caractéristique : l'atténuation, puis la suppression graduelle des conventions de l'archaïsme [101].

Que devient la *draperie* raide et empesée des VIe et XIIe siècles ? Elle est maintenant plus libre, plus souple ; elle ne colle plus au corps, mais elle s'anime, se creuse de plis profonds ; elle commence à vivre de sa vie propre.

La belle statue de femme du Musée de Berlin [102] se drape dans son himation ; celui-ci ne forme plus ces plis menus qui charmaient les sculpteurs des Corés, mais il est traité à grands plis larges, par grandes masses d'un effet sculptural remarquable. Et c'est la même impression de sobriété grave qui se dégage de cette statue de la cathédrale d'Amiens [103], conçue dans le même esprit.

La fine draperie aux plis légers, qui moule le corps d'une tout autre façon que dans les Corés et les statues du XIIe siècle, nous permet de rapprocher aussi de la Reine de Saba, à la cathédrale de Reims [104] une statue grecque relevant de la même tendance, telle que la dite Aphrodite de Fréjus [105].

Dans la statue de Salomon de Reims [106], l'analogie avec l'antiquité est si frappante qu'on a pensé à une imitation des draperies antiques [107].

On a parfois relevé cette similitude entre l'art du XIIIe siècle et l'art grec. « La sculpture gothique est dans

l'histoire de l'art chrétien, ce que l'art du Ve siècle avant le Christ est dans l'histoire de l'art antique » [108]. — « L'art gothique est de tous les arts celui qui se rapproche le plus de l'art grec. Ces deux esthétiques, qu'on a si longtemps opposées, sont en réalité cousines germaines, s'accordent toutes deux sur le principe essentiel, le culte de la beauté humaine. Ce sont deux arts classiques » [109].

M. Michel a raison de rapprocher l'art français des XIIe-XIIIe siècles de la sculpture grecque entre le vieux temple d'Athéna et le Parthénon de Phidias ; de dire qu'il y a « des lois constantes à travers les civilisations et les croyances changeantes, présidant à l'évolution de l'organisme vivant qu'est une école d'art » [110]. Il a raison de comparer la tête du scribe de Notre-Dame de Paris à la tête d'Héraklès luttant contre le taureau dans la métope d'Olympie [111], de remarquer la facture par masses simplifiées de la barbe, la construction du visage par larges plans. « La progression fut la même ou plutôt s'accomplit d'après le même rythme ».

C'est que ce ne sont pas seulement les procédés techniques qui sont les mêmes, c'est que l'*esprit* qui anime la plastique est le même, ou plutôt, c'est parce qu'il est le même à ces deux époques si éloignées, que les procédés techniques sont identiques. L'an dernier, nous avons appris à connaître quels étaient les traits caractéristiques de l'art du Ve siècle : un art abstrait, idéalisé, qui trouve dans les marbres de Phidias son expression la plus achevée. « Phidias, au Parthénon, nous présente des créatures humaines qui ne laissent voir sur les traits de leur visage nulle expression particulière, nul reflet d'une pensée déterminée, d'une âme définie, et de qui cepen-



Fig. 13. — Tête du Ve siècle av. J.-C.
Furtwaengler, *Masterpieces*, p. 65, fig. 19.

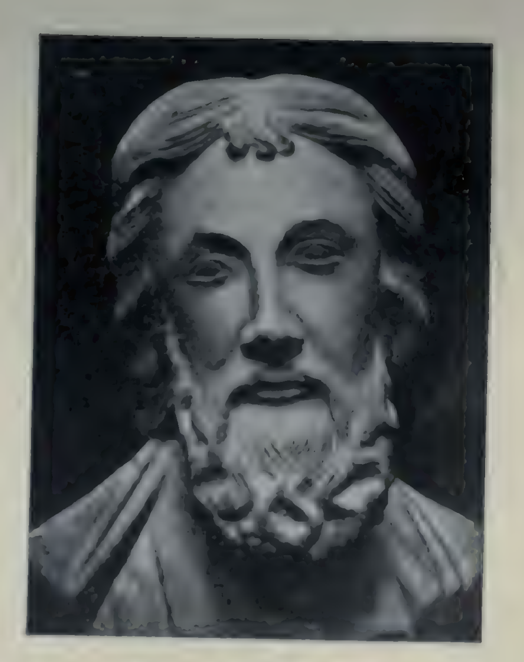


Fig. 14. — Tête du XIIIe siècle.
Springer, *Handb. d. Kunstgesch.*, II, p. 409, fig. 550.



dant la beauté nous apparait divine, à nous modernes, et nous inspire une admiration religieuse. Aussi bien ces créatures ne sont-elles pas, quoi qu'il semble, dénuées d'âme; mais leur âme non troublée n'impose pas au visage de n'être plus rien que l'interprète des sentiments; le moral chez elles n'a point mis le physique en servage; et, si l'on peut dire, l'âme respecte les droits du corps et le lui prouve en ne dérangeant pas l'équilibre de ses parties, et en l'imprégnant tout entier également du front au talon, de sorte que le souffle intérieur de l'une et la respiration extérieure de l'autre se confondent en un seul et même rythme. D'une si exacte correspondance entre des corps, modèles de simplicité, d'harmonie, de naturelle justesse, et des âmes momentanément unies comme un lac sans émoi et sans ride, nait cette lumière calme, ce pur éther où vivent les figures de marbre du Parthénon » [112].

On a souvent parlé de la *sérénité* de l'art grec, de ce calme qui, déjà pour Winckelmann, plus tard pour Ruskin [113], était le meilleur attribut de l'art. Elle existe, cette sérénité, mais au Ve siècle seulement, et l'on a eu tort de la voir dans l'art grec en général, qui a connu, nous le savons, les pires excès du pathétique.

Or cet *idéalisme* est aussi celui du XIIIe siècle chrétien. « Le XIIIe siècle est purement rationnaliste, spéculatif, idéologue [114]; le XIIIe siècle parle à l'intelligence » [115], et c'est un lieu commun que de parler de l'art idéal de cette époque [116]. Cet idéalisme, on l'oppose parfois au réalisme du XIIe siècle [117], mais si l'on peut prononcer ce mot de réalisme à propos de l'art du XIIe siècle, c'est de la même façon que, à propos des maîtres grecs du VIe siècle avant notre ère. Il est le plus

dant la beauté nous apparait divine, à nous modernes, et nous inspire une admiration religieuse. Aussi bien ces créatures ne sont-elles pas, quoi qu'il semble, dénuées d'âme ; mais leur âme non troublée n'impose pas au visage de n'être plus rien que l'interprète des sentiments ; le moral chez elles n'a point mis le physique en servage ; et, si l'on peut dire, l'âme respecte les droits du corps et le lui prouve en ne dérangeant pas l'équilibre de ses parties, et en l'imprégnant tout entier également du front au talon, de sorte que le souffle intérieur de l'une et la respiration extérieure de l'autre se confondent en un seul et même rythme. D'une si exacte correspondance entre des corps, modèles de simplicité, d'harmonie, de naturelle justesse, et des âmes momentanément unies comme un lac sans émoi et sans ride, nait cette lumière calme, ce pur éther où vivent les figures de marbre du Parthénon »[112].

On a souvent parlé de la *sérénité* de l'art grec, de ce calme qui, déjà pour Winckelmann, plus tard pour Ruskin[113], était le meilleur attribut de l'art. Elle existe, cette sérénité, mais au Ve siècle seulement, et l'on a eu tort de la voir dans l'art grec en général, qui a connu, nous le savons, les pires excès du pathétique.

Or cet *idéalisme* est aussi celui du XIIIe siècle chrétien. « Le XIIIe siècle est purement rationnaliste, spéculatif, idéologue[114] ; le XIIIe siècle parle à l'intelligence »[115], et c'est un lieu commun que de parler de l'art idéal de cette époque[116]. Cet idéalisme, on l'oppose parfois au réalisme du XIIe siècle[117], mais si l'on peut prononcer ce mot de réalisme à propos de l'art du XIIe siècle, c'est de la même façon que, à propos des maîtres grecs du VIe siècle avant notre ère. Il est le plus

souvent involontaire, car les traits individuels que l'on relève dans les sculptures ne sont pas dûs au désir de l'artiste de copier de plus près la nature, mais « résultent, à son insu et sans qu'il l'ait cherché, du travail qu'il a fait subir à la matière, de l'ensemble des traits dont il a composé sa figure » [118]. M. Lechat l'a prouvé en montrant que le réalisme des portraits du VIe siècle est illusoire [119].

Cet idéalisme se manifeste de la même manière au Ve et au XIIIe siècles. Qui est-ce qui éleva les grands édifices du Ve siècle, le Parthénon, les temples de Sunium ou de Phigalie ? est-ce la volonté d'un seul homme ? Non. C'est le peuple grec entier : c'est une œuvre collective. Et les cathédrales des XIIe-XIIIe ne sont-elles pas aussi l'œuvre « d'un peuple tout entier, qui unit ses efforts dans une œuvre commune, expression anonyme et magnifique de son âme et de son génie » [120] ?

L'art idéal du Ve et du XIIIe siècles ignore l'expression des sentiments de l'âme sur les visages. Voyez la *sculpture funéraire*. En Grèce, sur les stèles attiques, le défunt est seul ou entouré de sa famille, livré à de menues occupations, ou échangeant avec ses proches la classique poignée de main. Sur les visages, vous chercheriez en vain l'expression de la tristesse, de la douleur : c'est la sérénité des marbres du Parthénon. Il en est de même au XIIIe siècle. L'image du défunt est idéalisée [121]. Le gisant repose dans la sérénité et la confiance ; son effigie est paisible, presque souriante [122] ; ses yeux ne sont pas clos, comme ceux d'un mort, mais ouverts, comme ceux d'un vivant [123]. On ne voit pas de vieillards : tous les morts ont l'air d'être jeunes [124] ; pas de laideur, mais

une égale beauté répandue sur tous les visages; pas de portraits, point de traits individuels. M. Mâle rappelle le souvenir des stèles grecques; n'a-t-il pas raison, et n'est-ce pas de part et d'autre une conception analogue de la mort [135]?

Morts grecs et gisants chrétiens sont pareils. Ils ne sont pas tels qu'ils étaient sur la terre, mais tels qu'ils seront dans le séjour des bienheureux et au jour de la résurrection [136]. Hégéso se parera dans les Champs-Elysées du collier qu'elle tire de son coffret; le défunt échange une poignée de mains, symbole de réunion, avec ses parents qui l'ont rejoint dans les demeures éternelles [137]. Et l'artiste du moyen-âge nous montre le mort « tel qu'il est dans la pensée de Dieu, tel qu'il sera tout à l'heure quand sonnera la trompette, quand s'ouvriront tous les yeux à la lumière éternelle » [138].

Ainsi l'idéalisme grec et l'idéalisme chrétien se rencontrent par-dessus les siècles, et arrivent aux mêmes conceptions plastiques.

* * *

Quels éléments nouveaux apporte le IVe siècle grec? C'est essentiellement un âge de *transition*, qui conduit de l'idéalisme du Ve siècle au réalisme effréné de l'époque hellénistique. « Une évolution progressive va façonner les formes d'art au goût nouveau, leur prêter des acceptions différentes, y faire pénétrer des sentiments plus subtils et plus compliqués. L'idéal religieux étant moins élevé, les types divins se rapprochent davantage de l'humanité. En y touchant d'une main moins respectueuse, les artistes y introduisent des nuances plus variées; ils y font passer les reflets des passions qui agitent

l'âme humaine; ils prêtent à la belle figure de Déméter la tristesse de la maternité douloureuse, donnent à celle de Dionysos une grâce morbide et languissante. La plastique « cherche de nouvelles ressources dans l'observation plus libre et plus familière de la réalité ». La sculpture de genre commence à revendiquer sa place ; le portrait se développe. Scopas inaugure la sculpture pathétique, et Praxitèle la sculpture sentimentale [179]. Mais toutefois, on sent une lutte continuelle entre l'idéalisme de l'âge précédent et le réalisme nouveau. Ce dernier l'emporte à la fin du siècle, et annonce l'ère hellénistique.

Il n'en est pas autrement au XIVe siècle. L'idéalisme des maitres français du XIIIe siècle tombe en recettes d'ateliers, en formules mécaniques, car il ne correspond plus à un sentiment sincère. Les grands chantiers des cathédrales languissent [180]. « A la fin du moyen-âge, les œuvres d'art ne témoignent plus de la puissance d'esprit des ordonnateurs. L'art oublie qu'il doit, comme avant, donner aux ignorants un résumé de la science universelle. Les œuvres d'art témoignent seulement de la piété des confréries, des particuliers, des rois, parfois de leur orgueil » [181]. Le rôle des artistes individuels s'affirme ; leur condition sociale se modifie rapidement [182] ; ils sont aux gages des rois, des grands seigneurs, et subissent leurs exigences de luxe. N'en était-il pas de même au IVe siècle, où l'individualisme règne sans partage ; où il n'y a « point de ces grands courants où viennent se coordonner les efforts sous une direction incontestée et acceptée..... rien qui rappelle la belle unité de l'école de Phidias, poursuivant un idéal commun dans des œuvres collectives destinées à glorifier la cité athénienne » ; où les maitres sont tous des indépendants, « moins préoc-

cupés de suivre une tradition que de faire œuvre personnelle » [133], où l'on voit Lysippe « réaliser le premier le type d'artiste de cour » [134] ?

Le *réalisme* naît au cours du XIVe siècle comme au cours du IVe siècle grec [135]. On exprime avec une insistance plus pathétique les souffrances du Christ [136], car la sensibilité se développe [137]. On redescend du ciel sur la terre. La Vierge et l'enfant Jésus se regardent, se sourient l'un à l'autre, et s'expriment leur tendresse réciproque [138]. Marie devient une bonne mère, donnant le sein à l'enfant, et bientôt elle « allaite avec la tranquille impudeur d'une nourrice » [139]. Elle embrasse Jésus, ce qu'elle n'avait osé faire auparavant par respect pour son Dieu. Et Jésus, si austère au XIIIe siècle, devient un simple bébé, presque nu dans les bras de sa mère.

L'Aphrodite de Cnide n'est-elle pas aussi devenue sous le ciseau de Praxitèle une femme, éloignée de l'austérité qu'elle avait au Ve siècle ? Dionysos, dans les bras de l'Hermès d'Olympie, ne tend-il pas d'un geste mutin ses petites mains vers la grappe de raisin, objet de sa convoitise, tout comme l'enfant Jésus caresse sa mère dans la Vierge de Jeanne d'Evreux [140] ? Et si le Christ devient un héros souffrant, les guerriers des frontons de Tégée ne crient-ils pas aussi leur douleur, comme s'ils imploraient la pitié de leurs adversaires?

Ce réalisme se manifeste aussi dans le *portrait* [141], grâce à l'emploi du moulage sur le cadavre, pratiqué déjà dans les dernières années du XIIIe siècle. On conçoit quelle importance eut cette invention ; ce fut une des causes de cette rénovation de l'art dans un sens réaliste qui caractérise le XIVe siècle [142]. Lysistratos, frère de

Lysippe, n'avait-il pas inventé aussi, au dire de Pline, le moulage sur nature ? « Le premier, il imagina de prendre l'image d'un homme sur son propre visage, au moyen d'un moule en plâtre, et de la corriger sur l'épreuve qu'il obtenait, en coulant de la cire dans le plâtre », et ce procédé, les historiens de l'art antique l'admettent tous, dut contribuer beaucoup au développement du portrait fidèle et ressemblant [143].

Enfin, l'art au XIVe siècle prend un caractère *international* [144], tout comme nous voyons au IVe siècle l'esprit particulariste des écoles s'effacer, des pénétrations réciproques se faire, et l'art grec s'acheminer vers l'unité qui sera complètement réalisée au temps des successeurs d'Alexandre [145].

En un mot, ce qui caractérise ces deux époques, c'est l'*invasion du réalisme*. On s'est demandé, en ce qui concerne le XIVe siècle, d'où il venait, et on a parfois eu le tort d'en chercher les origines dans une école plutôt que dans une autre, car « il fut le résultat de causes historiques et morales dont l'action ne se fit pas sentir sur un seul pays. Ce ne fut pas un coup de théâtre ; du XIIIe au XIVe siècle il y eut une évolution graduelle ; le naturalisme de l'un ne se dégagea pas d'un seul effort des formules de l'idéalisme vieilli » [146].

Un tel changement fut amené dans l'antiquité comme au moyen-âge par des causes analogues. Celles qui ont transformé l'art du XIVe siècle ont été exposées clairement par M. Michel [147] : c'est une époque de rationalisme, de dégénérescence de la religion, de progrès politiques et intellectuels de la bourgeoisie, de décadence des idées théocratiques ; alors apparaissent des formes nou-

velles de la sensibilité religieuse, amenant une conception plus humaine, plus pathétique, plus réaliste de la religion. N'y a-t-il pas identité parfaite avec le IVe siècle grec ? Voyez le tableau que trace M. Collignon [101] de la société grecque de ce temps : l'esprit religieux est atteint, et n'a plus la vitalité qu'il avait au siècle précédent ; les croyances sont minées par la sophistique, par la superstition, par le mysticisme ; le luxe des particuliers croît de jour en jour. Est-il donc étonnant que l'art du IVe et celui du XIVe se ressemblent ?

* * *

Nous voici parvenus à l'époque que nous avons étudiée en détail pendant ce semestre, à l'époque des diadoques, dont le XVe siècle offre un tableau équivalent.

Tout ce qui était en germe dans le IVe et le XIVe siècle va se donner libre carrière. L'étude des tendances nouvelles de la société hellénistique a retenu notre attention pendant plusieurs leçons, mais vous me permettrez de les résumer rapidement encore, pour que l'analogie qu'elles offrent avec celles du XVe siècle en paraisse plus frappante.

C'est un intérêt immense pour la ***réalité concrète*** [102]. On étudie les sciences naturelles, l'anatomie, la botanique, l'astronomie, et la nature entière est sollicitée de livrer ses secrets. Ce goût pour le détail réel se fait sentir dans toute la littérature de ce temps : les analyses psychologiques, les études des passions et des mœurs sont à l'ordre du jour. On observe avec une curiosité inconnue jusqu'alors la vie des humbles, celle des pay-

sans, des pêcheurs, celle des plus basses classes de la société, comme aussi celle de l'étranger qui intrigue par ses différences [150].

Tous les sentiments humains se montrent au grand jour. Une onde de tendresse, de sentimentalité voluptueuse ou pathétique parcourt la Grèce [151].

L'influence de ces idées nouvelles est visible sur la religion. Le réalisme, l'amour du détail vrai, rabaisse, bien plus qu'au IVe siècle, les dieux au rang des hommes. Leurs aventures ne sont plus que celles des mortels ; les mythes deviennent des scènes de genre, et la volupté croissante favorise l'expansion des divinités érotiques, ou transforme les chastes déesses de jadis en femmes de mœurs légères [152].

Il me semblait, en lisant l'ouvrage si riche en idées que M. Mâle a écrit sur « *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France* (1908), consacré surtout au XVe siècle, voir se dérouler devant moi toute l'histoire de l'art hellénistique. Car le XVe siècle chrétien, tout comme les temps qui suivirent le démembrement de l'empire d'Alexandre, se caractérise d'un mot : il est *réaliste*. Les dieux descendent de leur hauteur idéale [153]. Jésus devient un vrai humain, et on lui enlève même son nimbe [154]. La Vierge et son enfant se rapprochent tous deux de l'humanité, d'une manière bien plus accentuée qu'au XIVe siècle. Le fils de Dieu se coiffe d'un petit béguin ; ailleurs il a les traits d'un petit paysan [155]. Il est à califourchon sur un cheval de bois [156], ou dispute à Saint Jean une écuelle de bouillie. Ce n'est donc plus qu'un enfant comme les autres, soumis à toutes les vicissitudes de l'enfance. Les saints, eux aussi, ont perdu

leur aspect héroïque et majestueux, et à peine se distinguent-ils des autres hommes [157].

N'est-ce pas, dans les types divins, une évolution parallèle à celle de l'âge hellénistique, où les grands dieux austères du Ve siècle n'éveillent plus guère d'intérêt, parce qu'ils planent trop au-dessus de l'humanité ? Si la Vierge devient une tendre mère, une bonne nourrice, qui s'occupe avec amour de son poupon, Aphrodite n'est plus qu'une baigneuse aux formes gracieuses, où l'artiste peut exalter le charme des formes féminines. L'enfant Jésus s'amuse aux jeux de son âge : n'est-ce pas le garnement Eros qui joue aux osselets avec Ganymède dans l'Olympe devenu un intérieur de bons bourgeois [158] ?

Tout le petit monde des saints chrétiens, qui au XVe siècle a pour les hommes un charme infini, que l'on aime plus qu'on ne le respecte, n'est-ce pas ces héros grecs qui, à l'époque hellénistique, se sont transformés en protecteurs, en patrons, en « saints païens », comme on l'a dit [159], et dans lesquels le sentiment religieux qui a déserté la grande mythologie se traduit le plus sincèrement et le plus naïvement ?

La mythologie, chez les hellénistiques, et la religion chrétienne au XVe siècle, ont si bien évolué, que souvent le symbolisme, fort clair pour les temps qui précédèrent, devient incompréhensible. Les épigrammes de l'Anthologie nous en donnent divers exemples [160]. L'auteur de l'une d'elles, qui ne comprend évidemment plus ce que signifient les armes d'Athéna, dit à la déesse : « Pourquoi es-tu armée au milieu d'Athènes ? Poseidon s'est avoué vaincu, épargne la ville de Cecrops » De même, et M. Mâle le prouve, les grandes idées symboliques du XIIIe siècle sont devenues incompréhensibles aux

artistes du XVe siècle [161]. Les quatre animaux évangéliques, qui, dans l'esprit d'un théologien des XIIe et XIIIe siècles sont « à la fois des symboles de Jésus-Christ, des symboles des évangélistes et des symboles de l'âme chrétienne » [162], n'ont maintenant plus rien de surnaturel, et ne sont que des attributs commodes et faciles à faire reconnaitre les évangélistes. La Bible et la mythologie hellénistique ne sont plus qu'un vaste répertoire où leurs artistes puisent leurs sujets, sans se donner la peine d'approfondir ce qu'ils ne comprennent plus [163].

Le *pathétique* hellénistique se retrouve au XVe siècle, « qui est l'âge pathétique de l'art chrétien » [164]. La sensibilité se développe à l'excès ; le réalisme intense s'introduit dans la représentation de la Passion ; ce ne sont plus que des pleurs, du sang, de l'horreur et de la douleur. Voyez cette belle tête de Christ au Musée du Louvre [165] : « Les joues sont creuses : les yeux gonflés se cernent de meurtrissures verdâtres ; le front, où s'enfoncent les épines, est rouge de sang. Ce serait la tête d'un pauvre hère à qui l'on vient d'appliquer la question, et que l'on a presque tué, si le regard n'avait tant de douceur, et si la bouche entr'ouverte ne laissait échapper un soupir de résignation ». N'est-ce pas le même pathétique que celui des œuvres hellénistiques, telles le géant mourant de Florence [166] ou le Laocoon [167] ? A l'époque hellénistique, tout comme au XVe siècle, les dieux subissent la contagion mortelle, ont perdu leur sérénité olympienne. « Même victorieux et tout-puissants, ils sont tourmentés » [168] : tout l'Olympe courroucé bondit et s'agite dans la Gigantomachie de Pergame : l'Apollon



Fig. 15. — Tête du IV[e] siècle av. J.-C
(Géant mourant de Florence).



Fig. 16. — Tête de Christ du XV[e] siècle.
(Male, *l'Art religieux de la fin du moyen âge*, p. 90, fig. 33).



Pourtalès, triste, mélancolique, est en proie à une rêverie douloureuse; et certains dieux, aux traits vieillis et découragés, semblent pleurer le scepticisme grandissant, et être « lassés à la longue de la monotonie de leur métier de dieux » [169].

Mais, à côté de la douleur, c'est, dans l'art du XVe siècle, l'expression de la *tendresse* humaine [170]. Les scènes de l'enfance de Jésus éveillent une tendresse inconnue, donnant naissance à toute une série d'œuvres délicieuses qui eussent été incomprises au XIIIe siècle. La Vierge, jadis respectueuse du Dieu qu'elle tient dans ses bras, lui sourit maternellement. N'en est-il pas ainsi en Grèce? L'Hermès d'Olympie n'a pas l'air de se soucier de l'enfant Dionysos qu'il tient dans ses bras, et son regard rêveur erre au loin. Mais voici le groupe hellénistique du vieux Silène portant l'enfant divin; celui-ci se débat, pleure, crie, tandis que son père nourricier, penché sur lui, s'efforce de calmer son gros chagrin [171].

Rappellerons-nous encore les *scènes voluptueuses* qu'aiment les hellénistiques? Ne voilà-t-il pas qu'au XVe siècle les allégories semblent devenir voluptueuses [172]? « L'artiste met une complaisance marquée à représenter le péché. Le bon apôtre fait semblant d'imiter, mais il substitue tout bonnement à la formule son expérience. Plus d'une de ses fines peintures eut scandalisé les graves auteurs du XIIIe siècle ».

Dans la *sculpture funéraire*, le portrait est de règle au XVe siècle, grâce au moulage sur le cadavre. La mort s'y montre dans toute son horreur. Le gisant, qui était jadis un vivant aux yeux ouverts attendant dans la

paix la résurrection, ferme les yeux, et devient un cadavre. La mort est la grande inspiratrice, et son idée efface celle de l'immortalité [173].

Sans doute, on ne connut pas en Grèce de tels excès ; ils ne pouvaient naître que dans l'art chrétien dédaigneux du corps humain. Mais l'évolution réaliste de la sculpture funéraire est analogue. C'est alors que l'on voit paraître dans la Grèce hellénistique des portraits fidèles sur les tombes, comme celui de ce jeune garçon trouvé à Tarente [174]. On se préoccupe de conserver du défunt une image plus individuelle, et les épigrammes de l'Anthologie font souvent allusion à la ressemblance des statues funéraires. C'est celle d'une petite fille : « Ta mère a placé sur ton tombeau de marbre une jeune fille ; elle a ta stature et ta beauté, ô Thersis, et morte, tu es telle qu'on pourrait t'adresser la parole ». Ailleurs, on se plaint du trop grand réalisme de l'image, qui ravive la douleur des survivants : l'on dit du portrait du défunt, « qu'on croirait qu'il va parler » [175]. L'idée de la mort n'envahit-elle pas aussi l'art hellénistique, et n'est-ce pas alors qu'apparaissent ces squelettes gambadants et grimaçants qui exhortent le mortel à jouir de la vie tant qu'il la tient : « *ergo vivamus dum licet esse bene* [176] »

Ces brèves indications n'épuisent pas tous les rapprochements qu'on pourrait faire entre l'art hellénistique et l'art du XVe siècle. Mais, pour résumer, nous dirons que, si le Ve et le XIIIe siècles parlent à l'intelligence, l'art hellénistique et le XVe siècle parlent à la sensibilité [177].

* * *

Que conclurons-nous de ce parallélisme frappant entre l'art ancien et l'art du moyen-âge ? Dirons-nous qu'il ne s'agit que de simples coïncidences, sans aucun rapport entre elles ?

M. Lalo [178], frappé de ces « flux et reflux » de l'art, pense que l'évolution artistique suit en réalité comme toutes les autres une marche nécessaire. « C'est une loi universelle, dit-il, que toute période classique est précédée d'un âge précurseur, et suivie d'une période de pseudo-classiques, disciples mal émancipés, amenant par réaction une génération romantique, après laquelle il n'y a plus de place que pour les incohérences d'une décadence, à moins que l'art ne trouve en soi la force nécessaire pour se renouveler de fond en comble ». Si nous envisageons à ce point de vue l'art grec et l'art chrétien, nous constatons en effet un art précurseur, un âge de *formation*, qui comprend les VII[e]-VI[e] et les XI[e]-XII[e] siècles ; un âge classique, ou plutôt *idéaliste*, les V[e] et XIII[e] siècles ; un âge pseudo-classique, ou plutôt de *transition*, où l'on voit s'introduire progressivement des sentiments nouveaux dans l'art, qui est celui des IV[e] et XIV[e] siècles ; enfin un âge romantique, ou plutôt *réaliste*, les III[e]-II[e], et le XV[e] siècle.

A simplifier les choses, on pourrait dire que dans tous les arts, deux tendances se combattent continuellement : l'*idéalisme* et le *réalisme*. Mais non, ne parlons pas d'opposition, disons de préférence que ces tendances s'engendrent mutuellement, « puisque toute forme d'art est contenue dans un sens dans telle autre, quand elle a pour fonction d'en prendre le contre-pied. Celle-ci en effet n'aurait pas existé sans celle-là, ou du moins elle

n'aurait pas été la même; elle s'y rattache donc par un lien aussi sûr que la filiation directe »[159].

Idéalisme et *réalisme* : c'est entre ces deux termes qu'oscille toujours l'art. Nous venons d'en voir la preuve en ce qui concerne l'art antique et l'art du moyen-âge. Faut-il d'autres exemples ? Le merveilleux naturalisme de l'art minoen n'est-il pas suivi d'une époque de convention, et ne voit-on pas dans l'évolution de la céramique minoenne une réaction contre la phase naturaliste de la période précédente[160] ? Le réalisme hellénistique n'amène-t-il pas la renaissance classique, l'art néo-attique[161] ? Le classicisme de l'époque d'Hadrien[162] ne remplace-t-il pas un art plus réaliste ?

Franchissons quelques siècles. Après le XVe siècle si réaliste, s'effectue la même évolution qui mène de l'art hellénistique à l'art néo-attique. C'est au XVIe siècle, le retour au classicisme. Michel-Ange est subjugué par l'idéalisme antique. Son Christ de la Minerve porte la croix comme un triomphateur, sans que son visage reflète la moindre souffrance. Quelle différence avec le Christ souffrant du Louvre que nous venons de voir ! Tout comme un Grec du Ve siècle, il feint d'ignorer la douleur[163]. L'homme devient le but de toute étude ; la plus haute expression de l'art, c'est le corps humain sans voiles, ignorant la souffrance, la tendresse, rayonnant de beauté comme un athlète classique. Le réalisme s'efface devant cet idéalisme. « Les champs et les arbres ne peuvent rien m'apprendre, disait Socrate dans *Phèdre*, je ne trouve à profiter que parmi les hommes ». C'est bien ce que pense aussi Michel-Ange, qui méprise « ces chiffons, ces masures, ces champs très verts, ce qu'on appelle paysage »[164].

Plus tard ne verrons-nous pas le classicisme des XVII-XVIIIe siècles engendrer le romantisme?

Un tel balancement sera plus sensible encore si nous fixons nos regards sur un seul genre artistique, et si nous l'accompagnons à travers les siècles de son histoire : nous le verrons passer alternativement par ces deux phases d'idéalisme et de réalisme.

Ainsi, voyez l'histoire du paysage. Nous connaissons, pour en avoir parlé ensemble, l'évolution du paysage dans l'antiquité [105]; en ce qui concerne l'art moderne, vous consulterez avec fruit « *L'histoire du paysage en France* » (1908), ou l'article de M. P. Gauthier sur « *Le sentiment de la nature dans les Beaux-Arts* » [106]. Partout vous constaterez que, sous le règne de l'idéalisme, le paysage disparait de l'art, pour reparaître au temps du réalisme, que toute l'histoire de ce genre se passe à naitre, à disparaitre pour renaitre. Chaque fois qu'« on se rapprochera de la doctrine classique, vous verrez l'homme grandir et le paysage s'effacer, s'évanouir autour de lui; toutes les fois au contraire que vous apercevrez le ciel se développer au-dessus des têtes, être atmosphère au lieu de nimbe, le sol s'étendre sous les pieds, et devenir terrain au lieu de piédestal, c'est le signe que pour un temps on est las d'absolu, et qu'on se repose des idées dans le monde du relatif, de l'accidentel et du réel. Toute l'évolution de la peinture moderne tient entre ces deux extrêmes, et se passe en oscillations, en balancements de l'un à l'autre. Telle est la signification profonde d'une histoire du paysage; c'est de pouvoir servir d'exposant — qu'on me passe ce terme de mathématique — à l'histoire de l'art et même, si l'on veut, à l'histoire générale des idées » [107].

* * *

De telles considérations nous entrainent bien au delà du domaine de l'antiquité, puisque nous avons rattaché l'évolution de l'art grec à celle de l'art en général. N'est-ce pas ainsi qu'il faut procéder ? L'étude d'une période artistique particulière n'offre que peu d'intérêt par elle-même ; elle en prend davantage si on unit celle-ci aux époques qui l'ont précédée et suivie, par des liens qui ne soient pas seulement chronologiques, mais, comme l'a dit M. Brunetière, « généalogiques »[180] ; si ensuite, on rapproche la marche suivie par l'art dans une contrée, de celle d'un autre pays, pour y trouver la même continuité logique des causes et des effets.

Un tel sujet, vous le concevez, ne peut qu'être ébauché dans un espace de temps aussi restreint que celui dont j'ai disposé ; j'aurais dû insister sur bien des points, en développer de nouveaux ; si je ne l'ai pu faire, j'espère du moins vous avoir indiqué la voie à suivre.

NOTES

[1] Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, p. 7.

[2] Deonna, « *Les Apollons archaïques* » ([illegible]), p. 373 sq. (conclusion) ; id., *La représentation du corps masculin dans la statuaire archaïque*, [illegible].

[3] Sur la frontalité, cf. *ibid.*, p. 7 sq. ; *Indicateur d'antiquités suisses*, [illegible], p. 227 sq. (Deonna).

[4] Sur les conventions du relief archaïque, Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. [illegible] sq. M. Della Seta a étudié en détail l'origine de ces conventions et leur abandon dans son excellent travail *La genesi dello Scorcio nell'arte greca*, 1907.

[5] C'est du moins la récente hypothèse de M. Svoronos, *Eph. arch.*, [illegible] ; cf. *Rev. arch.*, [illegible], II, p. 430.

[6] La Niobide trouvée en 1906 sur l'emplacement des anciens Jardins de Salluste a déjà donné naissance à une nombreuse littérature. Cf. *Revue des Études grecques*, 1908, p. 350 sq. référ. Ajouter : Furtwængler, *Allgemeine Zeitung*, 1906, n° 288, Beilage ; Della Seta, *Ausonia*, 1907, I, La Niobide degli orti Sallustiani ; *The Burlington Magazine*, 1908, p. 245, pl. ; *Rev. de l'Art ancien et moderne*, [illegible], p. 260, pl. ; *Gaz. des Beaux-Arts*, [illegible], p. 187, 192, fig. Tout récemment une vive querelle s'est élevée entre les municipalités de Rome et de Milan pour la possession de ce marbre. Cf. *Journal de Genève*, 3 février 1910. *Rev. arch.*, 1910, I, p. 175 sq.

[7] La recherche de l'expression n'est pas entièrement absente de l'art du Ve siècle ; la beauté expressive est un problème qui tente les artistes, mais qu'ils n'ont pas encore résolu, parce qu'ils ne croient pas possible de concilier la dignité humaine avec la passion. Sur ce problème dans l'art du Ve siècle, cf. Girard, *REG*, 1894, p. 337 sq.

[8] Brutails, *L'archéologie du moyen-âge*, 1900, p. 1-2.

[9] *Ibid.* M. Xénopol s'élève contre la tendance des historiens à vouloir formuler des lois régissant les faits historiques et permettant de les prévoir. *Principes fondamentaux de l'histoire*, 1899, p. 94, 201 sq., 208 sq. ; 216 sq ; 239, etc.

[10] *Ibid.*, p. 146-7.

[11] *Ibid.*, p. 37.

[12] L. Bertrand, *La Grèce du soleil et des paysages*, 1908, p. 290.

[13] *Gaz. des B. A.*, 1894, II, p. 450.

[14] L. Bertrand, *op. l.*, p. 291.

[15] Voici ce que dit M. Lechat de la « statue samienne » du Musée de l'Acropole : « on la croirait plutôt détachée du portail d'une cathédrale gothique ou de quelque tombeau du moyen-âge ». *Au Musée de l'Acropole*, p. 367.

[16] Mino da Fiesole est aussi invoqué à propos du relief de Thasos au Louvre (Rayet). Cf. *BCH.*, 1900, p. 572.

[17] Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 595.

[18] Kekulé, *Griech. Skulptur*, p. 20.

[19] Mahler, *Polyklet*, p. 133.

[20] *Ibid.*

[21] Studniczka, *Wienerjahr.*, IX, 1906, p. 134.

[22] Cf. *Rev. arch.*, 1907, II, p. 184 ; Strong, *Roman Sculpture*, p. 117.

[23] Les travaux récents de Reisch, Studniczka, n'ont fait que prouver une fois de plus la vanité des recherches sur la personnalité insaisissable de cet artiste. Reisch, *Wienerjahr.*, 1906, p. 199 sq. ; Studniczka, *Kœnigl. Sæchs. Abhandl.*, XXV, p. 1 sq. ; cf. encore : *REG.* 1907, p. 250 ; Petersen, *Litterarisches Zentralblatt*, 1907, n° 46, p. 1475 sq. ; Furtwængler, Zu Pythagoras und Kalamis, *Münchenersitzungsber.*, 1907, p. 151 sq. ; (*Rev. arch.*, 1907, II, p. 343) ; *Ausonia*, 1907, varietà, p. 23 sq. ; *Rev. critique*, 1907, n° 43, p. 324 sq. ; *Woch. fur klass. Philologie*, 1908, p. 52, 614 ; *Deutsche Litteraturzeitung*, 1908, n° 12, p. 744 ; *Berliner Philol. Wochensch.*, 1908, p. 509 ; Csermelevi, *Kœzlœny*, *Egyetemes Philologiai* (Zeitschr. fur die gesammte Philol.), 1908, n° 4, p. 269 sq.

Cf. cependant différentes attributions nouvelles à Calamis par Mme Strong, *Gaz. d. B. A.*, 1909, p. 60 sq.

[24] *Gaz. d. B. A.*, 1894, II, p. 230.

[45] *Mon. Piot*, XII, 1905, p. 16.

[46] Rayet, *Études d'art et d'archéologie*, p. 60.

[47] Collignon, *Lysippe*, p. 84.

[48] *Arch. Anzeig.*, 1894, p. 11.

[49] *Mon. Piot*, IV, 1897, p. 220.

[50] Cf. Capart, *Débuts de l'Art en Egypte*, p. 129.

[51] *Gaz. d. B. A.*, 1906, I, p. 334.

[52] Bulle, *Schöne Mensch*, p. 70, 76.

[53] *Mon. Piot*, IX, 1902, p. 197.

[54] *Rev. arch.*, 1888, I, p. 19 sq.

[55] *Anthropologie*, 1904, p. 280.

[56] *Ibid.*, p. 284; Burrows, *Discoveries in Crete*, 1907, p. 104-5.

[57] *Röm. Mitt.*, 1905, p. 145 (Amelung).

[58] *Rev. arch.*, 1888, II, p. 111.

[59] Michel, *Histoire de l'Art*, II, 1, p. 138.

[60] *Ibid.*, p. 163.

[61] *Gaz. d. B. A.*, 1886, II, p. 194-5.

[62] *Ibid.*, 1895, II, p. 150. C'est bien aussi la pensée de M. Xénopol. « Il n'y a pas d'évolutions parallèles, l'évolution de la même forme ne se répète jamais dans le temps d'une façon identique. Chaque évolution est une forme unique et caractéristique... Une généralisation des développements de la même forme de la pensée, tels qu'ils se manifestent chez les différents peuples, ne peut-être obtenue qu'au prix du sacrifice des différences qui les distinguent et qui en font des unités historiques distinctes. » *Op. l.*, p. 235. Cf. encore p. 212, 214-5, 236.

[63] Pottier, *Catalogue des vases*, I, p. 253.

[64] *Ibid.*, p. 197-8, 251 sq. (L'art spontané et l'art par contact). Cf. encore, *Revue des études anciennes*, 1908 (A propos des vases de Genève); *Douris et les peintres de vases grecs*, p. 72-5.

[65] Pottier, *Catal. des vases*, I, p. 251-2.

[66] J'ai donné moi-même de nombreux exemples de ce « recommencement éternel de l'art » (le mot est de M. Pottier), dans l'*Anzeiger fur schweizerische Altertumskunde*, 1909, p. 228 sq.

[67] Sur la chronologie de cette époque, cf. Fimmen, *Zeit und Dauer der Kretisch-mykenischen Kultur*, 1909.

[48] Lechat, *Sculpture attique*, p. 19; cf. Deonna, *Les « Apollons archaïques »*, p. 5.

[49] *Le problème de l'art dorien*, 1908, p. 44; cf. Deonna, *op. cit.*, p. 5, note 1.

[50] Michel, *Histoire de l'Art*, I, 2, p. 589.

[51] *Le problème de l'art dorien*, p. 46 sq.

[52] Dans un article de la *Revue archéologique*, 1910, I, j'ai étudié ce problème de la représentation de face dans l'art antique. J'y renvoie le lecteur pour les références.

Figure humaine de face dans les dessins des enfants : cf. Sully, *Etudes sur l'enfance*, p. 465, 492 sq. ; *Anthropologie*, 1908, p. 396, 399-400, etc.

M. Heuzey constate cette représentation de face dans les plus anciens reliefs chaldéens. « C'est là, dit-il, une tentative hardie à laquelle l'art renoncera ensuite pour de longs siècles, et nous ne la verrons plus reparaître dans la sculpture avant la frise du Parthénon. *Catalogue des antiquités chaldéennes*, p. 74. 377. Tentative hardie, certes, mais irréfléchie et spontanée, et non isolée dans l'art, puisque partout les personnages commencent par être campés de face.

[53] I, 2, p. 590-1, fig. 315, 316, 319. Il serait facile de multiplier les exemples.

[54] Ex. vases protoattiques, *Jahrbuch*, 1887, II, pl. 2; fragment de poterie peinte d'Elche, *Comptes rendus Acad. I. B. L.*, 1905, p. 617, fig., etc.

[55] Michel, *Histoire de l'Art*, I, 2, p. 591, fig. 318.

[56] *Ibid.*, p. 594.

[57] Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, p. 7.

[58] Michel, *Histoire de l'Art*, I, 2, p. 595.

[59] *Ibid.*, p. 598, fig. 322.

[60] Michel, *op. l.*, I, 2, passim. ; *Monuments Piot*, VIII, p. 31, fig. 3, etc.

[61] Sully, *Etudes sur l'enfance*, p. 499, 504.

[62] Perrot, *Histoire de l'Art*, VIII, p. 259, fig. 101. Cet exemple est pris au hasard parmi mille autres.

[63] Michel, *op. l.*, I, 2, pl. VIII.

[64] Ruskin, *Ariadne Florentina*. Cf. Harrison, *Ruskin* (trad. Baraduc, 1906), p. 189.

[65] Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, p. 392. Cf. encore

Heuzey, *BCH*, 1884, p. 333 ; Lechat, *Sculpture attique*, p. VI ; *Rev. arch.*, 1909, II, p. 242 ; *BCH*, 1900, p. 461.

« Le style d'une œuvre est la résultante de tous les petits détails. » Pottier, *Catal. des Vases*, III, p. 876.

[66] Cf. *Anzeiger fur schweizerische Altertumskunde*, 1910, (Deonna, référ.)

[67] Lechat, *Sculpture attique*, p. 341.

[68] Deonna, *Les « Apollons archaïques »*, p. 237, n° 140, fig. 163-4.

[69] Michel, *op. l.*, I, 2, p. 764.

[70] Sully, *op. l.*, p. 510.

[71] Sur cette question, cf. Deonna, *op. cit.*, p. 52.

M. Michel (*l. c.*) pense que cette draperie transparente des fresques de Saint-Savin dénote une tradition byzantine : « c'est une façon maladroite d'imiter la draperie antique qui souvent laissait deviner le nu ». Je ne crois pas que cette interprétation soit exacte ; j'y retrouve, ainsi que je l'ai dit, un procédé habituel des artistes primitifs.

Involontaire à l'origine, il devient voulu lorsque l'art a progressé. Tel est le caractère de la draperie transparente à partir du Ve siècle grec, tout comme dans l'art du XVe siècle, où les enfants de Donatello ont de « petites chemises pareilles à des linges mouillés sur leurs cuisses robustes » (Michel, *op. l.*, III, 2, p. 571), où les peintres affectionnent ces voiles diaphanes.

[72] Michel, *op. l.*, I, 2, p. 507 ; II, 1, p. 136, 146, 207, etc.

[73] *Ibid.*, II, 1, p. 135, fig. 91.

[74] Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, pl. III ; Perrot, *op. l.*, VIII, p. 571, fig. 285 ; p. 573, fig. 287 ; Reinach, *Répert. de la statuaire*, II, p. 329, 9 ; 330, I, 4, etc.

[75] Lechat, *Sculpture attique*, p. 365-7.

[76] Les exemples abondent ; il suffit de regarder une statue de cette époque.

[77] Lechat, *op. l.*, p. 392, note 1.

[78] Cf. Michel, *op. l.*, II, 1, p. 141, etc.

[79] Ex. *Mitt.*, *Zurich*, I, 1841, pl. V, 8 ; cf. ce que j'ai dit à ce sujet dans l'*Indicateur d'antiquités suisses*, 1906, p.

[80] Cf. ce rapprochement entre le sourire de la Grèce archaïque et celui de l'art du moyen-âge, *ibid.*, 1909, p. 229-230.

[81] D'après *BCH*, 1907, pl. XXI. Cf. Deonna, *op. cit.*, p. 171, n° 51.

[82] Geffroy, *Le Palais du Louvre*, p. 125, fig.

[83] Michel, *op. l.*, I, 2, p. 642, fig. 358.

[84] On sait que l'oreille est toujours placée trop haut dans les arts primitifs. Cf. *Indicateur d'antiquités suisses*, 1909, p. 233 sq. (référ.).

Sur des formes conventionnelles de l'oreille au VI° siècle grec, Deonna, *op. cit.*, p. 96 sq., pl. VI. Comparez-les avec des oreilles du moyen-âge : buste reliquaire de Rheinau, *Indicateur*, 1897, pl. IV ; sur des miniatures, *Mitt. Zurich*, XII, 1853, pl. I-IV, etc. De part et d'autre c'est la même stylisation.

[85] Sur ces boucles en volutes, en coquilles d'escargot, dans l'art grec, cf. Deonna, *op. cit.*, p. 108-111.

Barbe stylisée de la sorte, Perrot, *Hist. de l'Art*, III, p. 519, fig. 353, p. 523, fig. 354, etc.

La barbe conventionnelle des VI° et XII° siècles correspond du reste à certaines modes d'alors. cf. Michel, *op. l.*, I, 2, p. 624.

[86] J'ai étudié, dans les Kouroi grecs, cette évolution de la musculature, *op. cit.*, p. 76 sq., pl. IV sq. ; et dans l'*Indicateur d'antiquités suisses*, 1910, j'ai fait quelques rapprochements entre des statues grecques et des œuvres du moyen-âge à ce point de vue spécial.

[87] Sur la frontalité, cf. note 3. Sur la rupture de la frontalité dans l'art grec, cf. en particulier, Lange, *Dartellung des Menschen*, p. 60 sq.

[88] Michel, *op. l.*, II, 1, p. 172.

[89] Joubin, *La sculpture grecque*, p. 65, fig. 6.

[90] *Ibid.*, p. 77, fig. 10.

[91] *Ibid.*, p. 89, fig. 16.

[92] Springer-Michaelis, *Handbuch der Kunstgeschichte* (8), XI (1909), p. 226, fig. 299.

[93] *Ibid.*

[94] Furtwængler, *Masterpieces*, p. 179, fig. 75.

[95] *Ibid.*, p. 65, fig. 19; Reinach, *Recueil de têtes antiques*, pl. 103-104. Cette tête a été choisie au hasard, on pourrait tout aussi bien prendre pour point de comparaison des têtes telles

que celles de Bulle, *Schöne Mensch*, pl. 77; Reinach, *op. l.*, pl. 117, 119, 123, etc.

[96] Springer-Michaelis, *op. l.* p. 409, fig. 556.

[97] *Ibid.*, p. 410, fig. 557.

[98] Reinach, *op. l.*, pl. 47.

[99] *Ibid.*, pl. 57; Furtwængler, *op. l.*, p. 139, fig. 57.

[100] Furtwængler, *op. l.* p. 135, fig. 55.

[101] Michel, *op. l.*, II, 1, p. 130-1, 135.

[102] Kekulé, *Griech. Skulptur*, p. 143, fig.

[103] Springer-Michaelis, *op. l.*, p. 406, fig. 550.

[104] *Ibid.*, p. 408, fig. 553.

[105] Bulle, *op. l.*, pl. 97. On sait que cette statue n'a pas été découverte à Fréjus, mais sans doute près de Naples, vers 1530. Cf. Reinach, *Comptes rendus Ac. I. B. L.*, 1905, p. 218; *Rev. arch.*, 1905, I, p. 400.

[106] Springer, *op. l.*, p. 408, fig. 554.

[107] Michel, *op. l.*, II, 1, p. 154.

[108] Michel, *op. l.*, II, 1, p. 128.

[109] Gillet, *Histoire du paysage en France*, 1908, p. 34.

[110] Michel, *op. l.* II, 1, p. 139.

[111] —

[112] Lechat, *Phidias*, p. 111-112.

[113] « Ce calme est l'attribut de la plus haute espèce d'art. L'introduction d'un incident vigoureux ou violemment émouvant est toujours un aveu d'infériorité ». Ruskin, *Pages choisies*, 1909 (2), p. 118.

[114] Gillet, *Histoire du paysage en France*, 1908, p. 40.

[115] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France*, p. 518.

[116] Michel, *op. l.*, I, 2; II, 1, passim.

[117] *Monuments Piot*, XIII, 1906, p. 244-5.

[118] Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, p. 288.

[119] *Ibid.*, p. 286 sq.

[120] Michel, *op. l.*, II, 2, p. 682.

[121] *Ibid.*, II, 1, p. 191.

[122] *Ibid.*, p. 193.

[123] *Ibid.*, p. 195.

[124] Mâle, *op. l.*, p. 434. Sur les caractères de la sculpture funéraire au XIII[e] siècle, *ibid.*, p. 433 sq.

125 *Ibid.*, l. c.

126 *Ibid.*, p. 433.

127 Sur les différentes interprétations de la poignée de mains des stèles grecques, cf. *Rev. arch.*, 1897, I, p 373 sq. (de Ridder).

Les plus anciens exemples ne remontent pas, comme on l'a cru, au Ve siècle seulement (*Ath. Mitt.*, X, p. 375, pl. XIII), mais déjà au VIe siècle (*Ath. Mitt.*, VIII, p., 377, pl. XVIII).

128 Mâle, *op. l.*, p. 434.

129 Sur les tendances nouvelles de l'art au IVe siècle, Collignon, *Sculpture grecque*, II, p. 173 sq. : id. *Scopas et Praxitèle*, p. 150 sq.

130 Michel, *op. l.*, II, 2, p. 682.

131 Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen-âge en France*, p. 237.

132 Michel, *op. l.*, III, 1, p. 102 sq.

133 Collignon, *Scopas et Praxitèle*, p. 150.

134 *Ibid.*, p. 152 ; id., *Lysippe*, p. 38.

135 Michel, *op. l.*, III, 1, p. 278.

136 *Ibid.*, p. 375.

137 Mâle, *op. l.*, p. 77 sq.

138 *Ibid.*, p. 147.

139 *Ibid.*, p. 148.

140 Mâle, *op. l.*, p. 147, fig. 70.

141 Michel, *op. l.* III, 1, p. 117.

142 Mâle, *op. l.*, p. 457 sq.

143 Sur le moulage sur nature dans l'antiquité, cf. surtout : S. Reinach, Le moulage des statues et le Sérapis de Bryaxis, *Rev. arch.*, 1902, II, p. 5 sq. (= *Cultes, mythes et religions*, II, p. 338 sq.) ; Collignon, *Rev. arch.*, 1903, I, p. 4 sq. (à propos d'un buste funéraire de Bruxelles) ; id. *Lysippe*, p. 92, etc.

144 Michel, *op. l.*, III, 1, p. 105, 144.

145 Collignon, *Sculpture grecque*, II, p. 178.

146 Michel, *op. l.*, II, 2, p. 724.

147 *Ibid.*, p. 992 sq.

148 Collignon, *op. l.*, II, p. 173 sq.

149 Sur les diverses tendances nouvelles de l'époque hellénistique, on consultera avec fruit l'ouvrage de Helbig, *Campanische Wandmalerei*. Sur le réalisme, *ibid.*, p. 204 sq. ;

Courbaud, *Le bas-relief romain à représentations historiques*, p. 215 sq.; *Rev. arch.*, 1894, I, p. 346 sq.

150 Helbig, *op. l.*, p. 186; Courbaud, *op. l.*, p. 232 sq.

151 Helbig, *op. l.*, p. 244 sq.; 249 sq.

152 Sur l'humanisation des types divins, Helbig, *op. l.*, p. 221 sq.; *Rev arch.*, 1894, I, p. 320 sq.

153 Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen-âge en France*, p. 69.

154 *Ibid.* p 146.

155 *Ibid.*, p. 150.

156 *Ibid.*, p. 155, fig. 78.

157 *Ibid.*, p 159 sq.

158 Courbaud, *op. l.*, p. 232.

159 *Rev. arch.*, 1894, I, p. 335.

160 *Ibid.*, p. 334.

161 Mâle, *op. l.*, p. 237 sq.

162 *Ibid.*, p 238; id. *L'art religieux au XIIIe siècle en France*, p. 52 sq.

163 *Rev. arch.*, 1894, I, p. 333 sq.; Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen-âge*, p. 241 sq.

164 Mâle, *op. l.*, p. 443; p. 75 sq: Michel, *op. l.*, III, 1, p. 243.

165 Mâle, *op. l.*, p. 90, fig. 33.

166 Collignon, *op. l.*, II, p. 435, fig. 227.

167 Bulle, *Schöne Mensch*, pl. 213 (tête).

168 Reinach, *Apollo*, p. 70.

169 Michaelis, *Drei alte Kroniden, eine Frage Johannes Vahlen vorgelegt*, 1900; cf. *R. E. G.*, 1901, p. 461 sq. Une idée analogue a été émise par M. Milliet, *Mélanges Nicole*, p. 357 sq.: « Les yeux hagards, note sur une mode artistique de l'époque alexandrine ».

170 Mâle, *op. l.*, p. 77 sq., p. 145.

171 Collignon, *op. l.*, II, p. 583, fig. 301.

172 Mâle, *op. l.*, p. 242.

173 Michel, *op. l.*, III, 1, p. 380 sq., 400 sq., 405 sq.; Mâle, *op. l.*, p. 375, 383, 465, 468 sq.

174 *Berlin. Beschreibung der ant. Skulpt.*, n° 502.

175 *Rev. arch.*, 1894, I, p. 360.

176 Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. Larvæ, p. 952-3

177 Mâle, *op. l.*, p. 518.

178 Lalo, *Les sentiments esthétiques*, p. 214.

179 *Ibid.*, p. 217-8.

180 Burrows, *Discoveries in Crete*, p. 47 sq., 54; Lagrange *La Crète ancienne*, p. 28 sq.; Collignon, *La peinture préhellénique en Crète et dans la Grèce mycénienne*, *Gaz d. B. A.*, 1909, II, p. 5 sq.

181 Collignon, *op. l.*, II, p. 631 sq.; Amelung, *Röm. Mitt.*, 1903, p. 11 sq., 15-6; 1905, p. 222.

182 Strong, *Roman Sculpture*, p. 232 sq.

183 Mâle, *op. l.*, p. 89.

184 *Ibid.*, Michel, *op. l.*, III, 2, p. 546; Romain Rolland, *Michel-Ange*, p. 147.

Il est curieux de constater que si Michel-Ange, par son idéalisme, se rapproche des maîtres grecs du Vᵉ siècle, il retrouve aussi certains de leurs procédés techniques et de leurs conventions. M. S. Reinach a montré par exemple que l'indice mammaire de ses statues est aussi grand que celui des sculptures de l'âge grec archaïque. « Il y a là une rencontre, non une imitation, car l'art archaïque était complètement ignoré de Michel-Ange; mais de même que son tempérament le poussait à donner à ses figures quelque chose de l'impersonnalité un peu froide des dieux de Phidias, il se conforme inconsciemment à l'ancien canon dans le modelé de la poitrine des femmes. On constate ainsi, à travers les siècles, une sorte d'affinité entre Michel-Ange et le prédécesseur illustre dont il connaissait à peine le nom ». De plus, certaines femmes de Michel-Ange sont tout aussi peu féminines que celles de l'art archaïque, qui n'apprit que tard à distinguer les caractères spécifiques d'un corps féminin. *REG.*, 1908, p. 36-7.

185 L'histoire du paysage antique est encore à écrire. On consultera : Woermann, *Über d. lanschaftl. Natursinn d. Griechen und Römer*, 1871; id., *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker*, 1876; Michel, *Rev. des Deux-Mondes*, 1884, tome 63; Hirt, *La philosophie de la nature chez les anciens*, 1901.

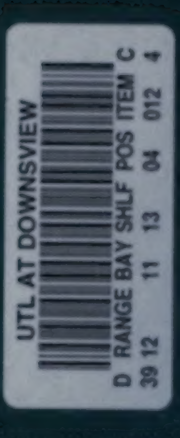
Pour la période hellénistique et romaine : Courbaud, *Bas-relief romain à représentation historique*, p. 215 sq.; Helbig, *Campanische Wandmalerei*, p. 95 sq.; 204 sq.; 268 sq.; 167 sq.;

201 sq. ; id. *Wandgemälde*, p. 385 sq. ; Rostowzew, *Die Hellenistisch-römische Architekturlandschaft*, 1908 ; Collignon, *Rev. art anc. et mod.*, 1897 (stucs de la Farnésine) ; Pischinger, *Das Vogelnest bei den griech. Dichtern des klass. Altertums*, 1907.

[illegible] *Reflets d'histoire*, 1909, p. 23 sq.

[illegible] Un autre exemple instructif est fourni par l'histoire du décor de théâtre, qui a été esquissée par M. Gaultier, *ibid.*, p. 217 sq. : « L'art de la mise en scène ». On le voit passer tour à tour de l'idéalisme au réalisme, pour en revenir, avec les récents essais du Künstler Theater à Munich, à la simplicité idéale du théâtre classique.

[illegible] Brunetière, *Evolution des genres* (3), I, p. 8.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 11 13 04 012 4